آفاق
الفن
التشكيلي



29

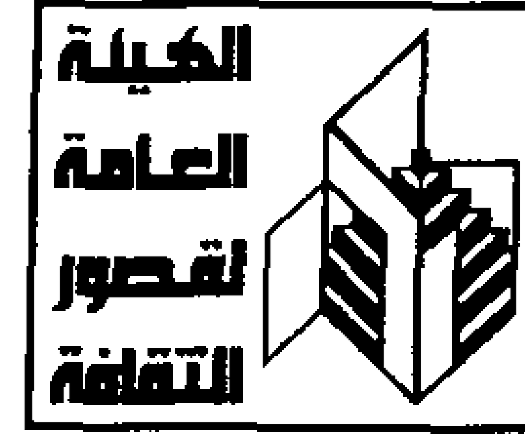
الهيئة
العامة
لقصور
الثقافة

العمل الفني المركب
وفن التجهيز في الفراغ

د. عادل ثروت

العمل الفنى المركب
و
فن التجهيز فى الفراغ

د. عـادل ثـروت



الهيئة العامة لقصور الثقافة
آفاق الفن التشكيلى (٢٩).
سلسلة شهرية

كتاب: العمل الفنى المركب
وفن التجهيز فى الفراغ
المؤلف: د. عادل ثروت
الطبعة الأولى: ٢٠١٤
رقم الإيداع: ٢١٢٧٧/ ٢٠١٤
الترقيم الدولى: 978-977-718-932-3

المراسلات باسم مدير التحرير
العنوان: ١٦ أ شارع أمين سامى
قصر العينى - القاهرة
رقم بريدى ١١٥٦١
ت: ٢٧٩٤٧٨٩١

للنشر فى السلسلة

- يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر، ومعه اسطوانة (CD) مسجلا عليه العمل إن أمكن.
- يلتزم المؤلف بمواصفات صور ذات جودة عالية ومصحوبة بكتابة بيانات كل صورة.
- يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة.
- تقرر هيئة التحرير مدى صلاحية الكتاب للنشر.

المحتــوى

مقدمة

إن معرفة الفنانين الشباب بالعوامل التى أدت لنشوء اتجاهات الحداثة وما بعد الحداثة، كفيلة بتصحيح مفاهيمهم المجترئة عنها، بعد أن اقتدوا بها فى أعمالهم خارج سياق المجتمعات والظروف التى ظهرت فيها، وسوف تؤدى هذه المعرفة الصحيحة بهم إلى توظيف اتجاهات الحداثة تلك بشكل يلائم الثقافات والظروف الخاصة فى مجتمعهم، ولن تتعارض إبداعاتهم حينئذ مع كونها أعمالا معاصرة وقادرة على المنافسة العالمية لمن شاء منهم ذلك.

كما أن معرفة الجمهور بالجذور الثقافية للمدارس الفنية الحديثة بمختلف جوانبها، كفيلة بامتصاص شحنة الرفض لها، الناجمة عن صدمة الجديد والغريب، وبفتح قنوات لقبولها أو للتحاور معها.

هذا الكتاب يقوم بتلك المهمة المعرفية بكفاءة، أعنى إتاحة المعرفة باتجاهات الفن التجميعى المجهزة فى الفراغ، بعيدا عن الصور الذهنية المسبقة عنها، مع ربطها بالعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي أوجدتها فى دول المنشأ، ومحو الالتباس حول مفاهيم الحداثة ومعايير الجمال بشأنها، وكل ذلك يساعد المتذوقين من كافة الأجيال والمشارب على التعاطي معها بغير موقف عدائى مسبق، ثم الاعتراف بوجودها والتحاور معها كلون من

ألوان الفن الجميل الذى يطل علينا من شاطئ آخر، وقد يقودنا ذلك إلى قبوله والتجاوب معه كرافد جديد يتعايش وينسجم مع الروافد الجمالية المألوفة لدينا، وقد يقنعنا أخيرا باعتناق مراميه ومضامينه، خاصة إذا سبقنا إلى ذلك وعى مقابل من جانب الفنانين المصريين والعرب بضرورة البحث عن خصوصية جمالية نابعة من ثقافاتنا وحضاراتنا وقضايانا الخاصة، تتلاءم مع اتجاهات الحداثة فى الفن الغربى.

لقد كانت مغامرات التجريب الفنى بصالون الشباب منذ 1989 صدمة لأذواق الكثيرين، باندفاعها لمحاكاة نماذج الأعمال الفنية المركبة الشائعة فى الغرب، أدت إلى ارتفاع حاجز نفسى لا يزال قائما بينها وبينهم، وقد عمل بعض النقاط وأساتذة الفن المؤمنين بأهميتها - بحسن نية بالتأكيد - على زيادة هذه الصدمة، حتى رأيناهم يحرضون الشباب على مزيد من التهور ومن الركل لكل ما هو قديم!.. ولا شك أن إحداث الصدمة يعد من بين الأهداف الإيجابية للفنان أحيانا، لإشعال الخيال والقدرة على هدم بعض المسلمات، وعلى بناء عالم جديد بقيم ومعانٍ أكثر إنسانية، وليس للتدمير السلبى للقديم لمجرد أنه قديم، بشحنة غضب انتحارية تنتهى إلى العدمية أو العبثية.

ولقد حققت حركة التجريب المصرية فى اتجاه الأعمال المركبة على امتداد سنوات صالون الشباب الـ52، وما قبلها على أيدى رواد كبار أمثال جماعة المحور (أحمد نوار وفرغلى عبد الحفيظ وعبد الرحمن النشار)، وأعمال رمزى مصطفى وعبد السلام عيد وعصمت داوستاشى وغيرهم.. حققت الكثير من الآثار الإيجابية، بشجاعتهم المبكرة فى التجريب والسير عكس التيار، وبوعيهم بالتميز الثقافى عن فنانى الغرب، وبالخصوصية المصرية بيئة ومناخا وتاريخا وذوقا وسياسة، ممسكين بالخيط الرفيع بين التمرد والقيم الحضارية، فيما ذهبت إلى النسيان أعمال كثيرة أخرى لم تستطع الإمساك بذلك الخيط، بعد أن لاقت من الرفض، والاستهجان أحيانا، ما يكافئ الصدمة الذوقية التى أحدثتها بالمجان للجمهور والنقاد، سيما تلك الأعمال التى لم تزد عن محاكاة مباشرة لأعمال

تداولتها كتالوجات المهرجانات الدولية أو مواقع الإنترنت، ولم يعد الإغراء بالجوائز السخية من وزارة الثقافة سببا كافيا - كما كان الحال فى البداية - لاستقطاب كثير من الفنانين الشباب نحو مواصلة هذا الاتجاه، بل أصبح الأكثر إغراءً هو التحدى الجمالى بإبداع مغاير للسائد والمألوف من أعمال الفن، وكذلك ما يملكه الفنان من رؤية فكرية وموقف سياسى أو اجتماعى يتخذه الفنان تجاه الأوضاع فى وطنه وفى العالم، وكنتيجة طبيعية لذلك، تزداد مساحة الاستيعاب والقبول لأعمال هذا الاتجاه، وكذلك لأعمال الميديا الرقمية التى تستخدم الوسائط التكنولوجية المرئية والمسموعة بعيدا عن لوحة الحائط والتمثال، حيث تحقق أعمال تلك الاتجاهات الحداثية قدرا أكبر من التفاعل والمشاركة بينها وبين الجمهور باختلاف أذواقه وثقافاته، وتدخل به مباشرة فى قلب العصر الحديث والقضايا والمشكلات التى يواجهها فى حياته.

وقد حرص الفنان د. عادل ثروت - مؤلف الكتاب - على عرض العديد من النماذج للفنانين المصريين الكبار والشباب، التى جسدت مفاهيم العمل الفنى المركب برؤى الحداثة، بعد أن أفاض فى عرض ملامحها وظواهرها ودوافعها التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية فى الدول الأوربية، فكانت النتيجة إنجازا علميا مهما، حيث ارتكز أساسا على رسالتين أكاديميتين حصل بهما على درجتى الماجستير والدكتوراه من كلية التربية الفنية بالقاهرة، وأعاد الاشتغال عليهما بخبرة السنين التى تلت مناقشتهما، سواء على المستوى النظرى أو مستوى الصياغة التحريرية؛ التى تطلبت منه بناء جديدا يختلف كل الاختلاف عن شكل الرسالتين.

هكذا كسبت المكتبة التشكيلية فى مصر عملا فكريا وتطبيقيا بالغ الأهمية لإثراء الثقافة البصرية، كفيل بأن يساعد الأجيال الجديدة من الدراسين والباحثين فى السير على طريق الحداثة، ممتلئين بالشجاعة للتجريب المنفتح على مختلف التيارات، ومسلحين بالوعى بجذور الهوية المصرية، ومتصلين بالمنابع الكبرى للحضارات عبر الأساطير والأديان والثقافات الشعبية والبدائية..

تلك المنابع التى كانت المعين الأهم لأعماله الإبداعية كفنان عبر مراحله المختلفة.

والكتاب يركز أساسا على اتجاه الفن التجميعى فى الفن الغربى بعد ظهوره فى أوربا منذ العقد الثانى من القرن العشرين من خلال جماعة »الدادية« والعمل التجميعى بهذا المفهوم يقوم بالجمع بين عناصر مادية مختلفة، مجسمة أو مصورة، مجهزة خصيصا أو سابقة التجهيز، أو حتى من المخلفات القديمة أو النفايات الصناعية، أو المنزلية، وقد تصل إلى التنافر والتصادم مع بعضها البعض، لكن يتم تجميعها فى مكان معين »بشكل« يقربها من التكامل فى وحدة عضوية.. أما على مستوى المضمون فهى فى جوهرها تعبر عن حالة تمرد على كل الثوابت الاجتماعية والسياسية والرأسمالية والعقائدية والطبقية والمنفعية والذوقية للمجتمع، معلنة رفضها لسلم القيم البرجوازية وأغراض الزينة والتجارة بالفن، بل رفضها للمتاحف والمعارض ولوحة الحائط وتمثال الصالون، ليصبح العمل الفنى عملا تافه الخامات صادم الأسلوب مستعصيا على التسويق.

وهذا، بلا شك، مفهوم يختلف كل الاختلاف عن مفهوم التجهيز فى الفراغ فى الفنون الحضارية القديمة (كالمعابد والمقابر والكنائس والمساجد)، أو فى الفنون المرتبطة بالعمارة الداخلية وسينوجرافيا المسرح. واختياره لهذا الاتجاه ينبع من درجة أهميته فى حركة الفن العالمى المرتبطة بالحداثة وما بعد الحداثة، الأمر الذى يجعله عنصرا أساسيا فى المعارض الدولية والمحلية، ويتضمن من المعانى والمفاهيم ما يجعله أقرب إلى التعبير عن قضايا العصر الحديث، إلى جانب فنون الميديا البصرية والسمعية التى دخلت عالم الفن التشكيلى من أوسع أبوابه لتؤسس ما يسمى بالفن المفاهيمى.

لقد كان إقبال كثير من الفنانين الشباب منذ ربع قرن على التسابق بأعمالهم التجميعية يعد ظاهرة صحية، فقد قاموا بضخ دماء جديدة فى شرايين الحركة الفنية التى أوشكت على التيبس قبل بداية الربع الأخير من القرن

الماضى، وحملت رياحهم حبوب اللقاح لأساليب جديدة تخصب الحركة المصرية، فيما لم يكن ثمة خوف على الأساليب التقليدية التي احتمت بها الأجيال السابقة، لأنها رسخت مكانتها وشكلت متذوقيها بغير منافسة، إضافة إلى أن مدارس الفنون ليست كموضات الأزياء يزيح بعضها بعضا ويحل محله، بل هى تسمح بالتعايش والتجاور على ساحة الجمال، حتى لو ضمت ما ينافى فلسفات الفن السابقة، ذلك أن الفن - شأنه شأن البشر - يعيش على التنوع والاختلاف.

لكن إبداعات الفنانين الشباب شابها الكثير من التشوش والتشوه، لدخولهم تجارب ما بعد الحداثة من منظور الثقافة الغربية وحدها فى لحظة تأزمها، بدون البحث عن مشعل يضيء لهم السبيل إلى منابع حضارية فى تاريخنا القديم والوسيط تنقذ أعمالهم من الأسر داخل الأنماط الغربية، وتعطيهم مفاتيح الدخول إلى ذائقة الجمهور المصرى حتى يتقبل أعمالهم ويتفاعل معها، وهو ما لم يحدث فى أغلب الأحيان حتى اليوم والحلقة المفقودة لإتمام هذا التواصل والتفاعل هى المعرفة..

وها هو كتاب يحمل إليهم هذه المعرفة بسخاء وتمكن، وبأسلوب سهل وممتع.

عز الدين نجيب
سبتمبر 2014

الفصل الأول

حول مفهوم العمل الفني التجميعي

شهدت الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة في السنوات الأخيرة أعمالا فنية أطلق عليها اصطلاحا مسمى (العمل الفني المركب) أو العمل الفني التجميعي Assemblag والذي يعتبر حالة من الانصهار بين مجالات الفن، حيث يتميز هذا الأسلوب بإذابة تلك الفواصل والحدود الأكاديمية لتصنيف الفنون، كما يعبر عن التطور في تقنيات العمل الفني، وأيضا التغير الكبير في موقف الفنان تجاه المجتمع الذي يعيش فيه، حيث أصبح أكثر التحامًا بأحداث الحياة الجارية والمعبرة عن التقدم التكنولوجي والعلمي مما انعكس على إنتاجه الفني .

ومنذ بداية ظهور العمل الفني التجميعي (العمل المركب) في ساحة الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، وهناك حالة من التضارب حول ماهية هذا النوع من الفن والذي يختلف كليًا من حيث الشكل الفني والمفاهيم التشكيلية عن مجالات الفن التقليدي (كالرسم – التصوير – النحت)، فقوبل منذ بداية ظهوره في الحركة التشكيلية المصرية بتعدد التفسيرات والتأويلات وقد عارضه الكثير من الفنانين والنقاد إلى حد عدم الاعتراف به، رغم مرجعياته التاريخية في حركة الفن التشكيلي العالمي منذ بواكير الحداثة مع النزعة الدادية ووجوده كمصطلح تحت مسمى (Assemblage) التجميع .

ومع هذا التضارب والتعدد في تفسير مثل هذه الأعمال منذ ظهورها على ساحة الحركة التشكيلية المصرية، انتهى معظم النقاد إلى عدم الاتفاق حول مسمى المصطلح، "حيث كانت أغلب التفسيرات بعيدة كل البعد عن الاقتراب من تفسير المصطلح، مما انعكس أثره وأصاب المناخ العام للحركة التشكيلية المصرية بحالة من التخبط نظرًا لما أشاعه من خلط بين المفاهيم والمسميات، ونذكر بعض تلك المصطلحات والمسميات التي أطلقت عليه على سبيل المثال (التجميع – العمل الفني التجميعي – العمل الفني المركب – العرض التشكيلي الشامل في الفراغ – العمل الفني المجسم – العمل المركب أو البدع الفنية – الأوبجكت– التركيبات المجسمة –الواقعية الجديدة– التشكيل الحر – التركيب – تشكيلات ذات أبعاد ثلاثة ..إلخ".[1]

وإذا كان العمل الفني التجميعي قد ظهر على نطاق واسع في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة منذ نهاية الثمانينيات وبداية حقبة التسعينيات من القرن العشرين وخاصة في فعاليات صالون الشباب للفنانين الذي ينظمه قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة منذ عام 1989 وحتى الآن، إلا أنه كانت له بداياته ومرجعياته التاريخية في حركة الفن التشكيلي العالمي، بداية من فنون الحداثة مع تجارب فناني الدادا DADA وفناني البوب Pop Art والواقعيين الجدد New Realistst، حيث جاءت أعمال فناني التجميع تعبر عن التغير الحادث في المجتمع على كل المستويات الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، فالتعبير عن مفهوم الاستهلاك – نقد المجتمع – نقد الثابت والمسلم به وعبور الثوابت في المعايير الجمالية الخاصة بالعمل الفني – تعدي الحدود الفاصلة بين الفن والحياة، وتجاوز الحتمية التاريخية وحتمية العلم والاهتمام بأثر التكنولوجيا على المنتج الفني وكذلك أثر المعطى السياسي والاقتصادي والثقافي، كل هذه الإشكاليات كانت المنطلقات التي تم على أساسها ظهور فن التجميع في حركة الفن التشكيلي العالمي.

[1] إدوارد لوسي سميث: الحركة الفنية منذ عام 1945، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص11.

ولعله من الجدير بنا في هذا الفصل أن نعرض لأهم الأطر التي شكلت بنية المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين والتي كان لها أثر فاعل في ظهور فن التجميع كأحد الأساليب الأدائية في حقبة الحداثة، وذلك من خلال التعرض لأهم المفاهيم والمؤثرات التى ساعدت فى ظهور هذا الاتجاه.

مفهوم الحداثة في الفن التشكيلي Modernism:

من المتعارف عليه أن مصطلح الحداثة يبدأ مع المدرسة الانطباعية أواخر القرن التاسع عشر، وإن لم تتضح منطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى، بيد أن جذور هذا المفهوم تبقى وثيقة الاتصال والارتباط بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية مع تبدل المفاهيم العامة والتي انعكست آثارها على تطور الحركة الفنية في القرن التاسع عشر .

وعلى الرغم مما تحقق على صعيد الفنون التشكيلية من تطور، فإننا لا نجد في ذلك انقطاعا فعليا تبدأ معه الفنون الحديثة، بقدر ما نجد تواصلا واستمرارًا عبر مراحل تطور ارتبطت بظروفها الموضوعية التاريخية والاجتماعية، فما توصل إليه الفن الحديث في تلك الفترة يبدو مختلفا ظاهريا مع الفنون السابقة والمفاهيم التقليدية، لكن مثل هذه النتائج لم تتحقق إلا بعد مراحل متتالية ومتواصلة، رافقها تحول في الرؤية الفنية وتحول في وسائل التعبير الفني وكذلك في المنهج والأسلوب وفي أدوات الفن ومادته.

ولعل الموقف الذي مهد لظهور مفهوم الحداثة في القرن العشرين هو القرن التاسع عشر بمفاهيمه الرافضة لتقاليد القرون الوسطى، بعد أن تبدل الواقع وبات بإمكاننا دراسته وتحليله موضوعيا بفضل الوسائل الحديثة وانطلاقا من رؤية جديدة للعالم والعمل الفني نفسه، ومصطلح الحديث يعني" نزعة في الفن تهدف إلى قطع كل الصلات بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير جديدة"[1].

[1] منير البعلبكي . المورد، دار العلم للملايين، 1990، ص586

ومصطلح " الحداثة Modernity" هو مفهوم يختص بالمرحلة المؤرخة من عام 1860 حتي عام 1970 ولقد استخدم لوصف وتفسير طراز ومعتقد خاص بالمنتج الفني خلال تلك المرحلة، وهو مصطلح استخدم للحديث في فلسفة الفنون، وأهم ما يميز فنون تلك المرحلة هي عدم اهتمامها بتقاليد الكنيسة الدينية على الفنون، ولا العرف الخاص بمفهوم الدولة والنخبة الأرستقراطية وذوقها الخاص"[1]، ومصطلح الحداثة كان قد اصطلح عليه أنه يتفق مع المفهوم الخاص بالطليعة وهو المصطلح العسكري والذي يعني المقدمة أو الدفع إلى الأمام "Advance Guard" ولقد أصبح فنانو الطليعة في تلك الفترة هم رواد الحداثة مثل جوستاف كوربييه Goustave Courbet وإدوارد مانيه Edward Manet"، ولم يتعرض الحداثيون في البداية لمسألة "الأسلوب" وتركزت اهتماماتهم حول " الموضوع – المضمون" ومع ذلك فإن تجديد الموضوع (أي الانتقال من الموضوعات الكبرى التاريخية والميثولوجية، إلى المناظر الطبيعية الصامتة ومظاهر الحياه اليومية) أدى إلى تبدل الرؤية والتبدل في التقنية والأسلوب "[2]،هذا التحرر من الأسلوبية كان من الأهمية حيث إنه أعطى الفرصة للفنانين تخطي المقاييس الكلاسيكية الجامدة، انطلاقا من الواقع كتجربة ملازمة في الفن الحديث، التجربة التي قادته إلى الاستنباط وخلق المتقابلات التشكيلية لجعل اللامرئي مرئيا كما في أعمال السوريالبين.

ومن أهم المفاهيم المرتبطة بالحداثة هو فكرة "التجريب Experiment" حيث أصبح الفنانون يبحثون من خلال تجاربهم الإبداعية عن خصائص جديدة للفن، من منطلق أن الفن يخدم الفن، ومن هذا المنطلق لم يكن للمبررات الاجتماعية أو الدينية والعقائدية سطوة عليا على الإنتاج الفني، هذا الموقف أدى إلى تعميق مفهوم الواقع ونشره بشكل غير متوقع كما كشف في الوقت نفسه عن ملامح جديدة لهذا الواقع، وإلى تكوين قاموس مفردات فنية مخالف لما كان عليه الفن من قبل .

---

(1) Robert Atkins Art Speak- New York- 1990.بدون ترقيم.

(2) محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر، لبنان، دار المثلث، 1981، ص9.

وهكذا اعتبر الفن الحديث أسلوبًا خاصًا وطريقة جديدة لمعالجة العمل الفني بعد أن أصبح بحد ذاته هدفًا، وأصبح معيار القيمة لا يقاس على أساس الشيء الذي يمثله العمل الفني بقدر ما يمثله العمل الفني ذاته، فعلى سبيل المثال تحول فن التصوير من حالته القديمة التي كان أساس معيارها الجمالي هو المحاكاة التسجيلية الوصفية إلى مفهوم جديد ارتبط بالمتغيرات العلمية والاجتماعية، حيث أصبح الفن انعكاسًا حقيقيًا وشاهد عيان لمعطيات العصر، فجاءت المستقبلية Futurism تعبر عن مفهوم الحركة ودينامية الحياة وصيرورة الزمن، والبنائية Constructvism تعبر عن ردة فعل للعلم ومعطياته التجريبية، كما قدمت التعبيرية Expressionism رؤية جديدة تستلهم معطياتها الجمالية والفلسفية من فنون الحضارات القديمة والبدائية والفنون الأفريقية، وشكلت التكعيبية Cubism منهجًا خاصًا يبحث في إشكاليات العمل الفني بحد ذاته دون مرجعيات خاصة بالواقع المرئي، فقدمت نماذج تشكيلية تستند إلى التقابل وإعادة البناء على أساس هندسي دون التقيد بأية منهجية تقليدية لمفهوم بنية العمل الفني، كما تخطت التجريدية Abstract الصورة والتمثيل الصوري، رافضة مبدأ المحاكاة لتبحث عن المطلق في جماليات العمل الفني وعلاقاته التشكيلية والفنية، وطرحت السريالية Surealism مفهوم اللامرئي والميتافيزيقي والمقابلات اللغزية للأشياء مستفيدة من أبحاث علم النفس في مفهوم اللاشعور واللاوعي .

وعلى هذا اكتسب العمل الفني في فترة الحداثة قيمًا ذاتية متخطيًا النموذج المثالي لعصر النهضة، ليقدم نموذجا جديدا يعبر عن حالة من الوعي المتغير، بدأ في التشكيك في المفاهيم والجماليات القائمة والتي سيطرت على حركة الفن التشكيلي لعدة قرون متتابعة، حيث بدأ هذا الوعي بإعادة التساؤلات في تلك المسلمات وفي هذا السياق التاريخي التراكمي للحركة التشكيلية بكل اتجاهاتها الفنية، وذلك بهدف تجاوز العرف الفني للماضي، وإقامة علاقة مع المتغيرات الحضارية للواقع الراهن، ومن هذا المنطلق أصبح فنانو الحداثة مرتبطين بالجانب المتقدم في حاضرهم والذي يشير إلى تغير في إدراك علاقات

ذلك الحاضر الإنسانية الاجتماعية والاقتصادية، وهي علاقات دفعت فناني الحداثة إلى إنتاج أعمال فنية رافضة للتقاليد الفنية الموروثة، بل هي رافضة لفكرة التقاليد بحد ذاتها كعرف فني يفرض معايير جمالية مسبقة على العمل الفني، هذا الرفض تحول إلى ثورة وحركة مستمرة في الفن توازي حركة العلم والثقافة في بدايات القرن العشرين، وأيضا التغير في سلم العلاقات الاجتماعية وتراجع القيم الروحية نتيجة للآثار المدمرة للحرب العالمية الأولى والتي أدت إلى مجموعة من الأنزياحات المعرفية والقيمية .

المتغيرات التاريخية وفن التجميع :

إن تكامل البناء الحضاري في كل مجتمع يعني تفاعل مقوماته المختلفة مثل الاقتصاد والعلم والفن والسياسة والدين والتقاليد والعادات، ولما كانت هذه المقومات تتفاعل ككل داخل المجتمع الواحد جاز تفاعل الفن وهو أحد هذه المقومات الحضارية مع المقومات الأخرى .

ولقد أدى التغير في المقومات الاجتماعية والسياسية والعلمية إلى تكوين الفكر الفني لحقبة الحداثة، حيث شهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر تدهورًا في الفنون الأكاديمية بفكرها وأساليبها وموضوعاتها كما شهد مولد اتجاهات فنية جديدة تعتمد على فكر مستمد من الحياة العصرية بكل ما فيها من تطورات واختراعات وحروب، وفي ظل الثورة التقنية الحديثة تطورت حياة الإنسان الاجتماعية وتطورت ثقافته وتطور فنه، ولقد كان من نتائج هذا التطور أثر واضح في تغير مفاهيم الفنان ورؤيته للعالم، حيث حمل الفن الحديث باتجاهاته صفة التغير الفكري والتشكيلي نتيجة حرية رؤية الفنان، فتعددت الأساليب والاتجاهات الفنية وكان من بينها أسلوب التجميع الذي عبر عن التمرد والثورة ضد المفاهيم الموروثة عن الفنون الأكاديمية وليصبح فنا يواكب التطور الحادث في شتي مجالات المعرفة وكان من أهم المتغيرات التاريخية التي أثرت في تغيير وإعادة تشكيل بنية مجتمع النصف الأول من القرن العشرين هي الحروب حيث قاسى

العالم من آثارها وعواقبها والتي كان لها أثر واضح في تغير النظم الاجتماعية والسياسية والأقتصادية، وتغير في شتى مجالات الحياة وإعادة تشكيل الحدود بين الدول، وكان لزاما على الفن أن يتغير كأحد المقومات الحضارية للمجتمع وأن يواكب هذا التغير الهائل في شتى مجالات الحياة، وكانت هذه الحروب هي الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية واللتين تكونتا بعدهما فلسفات ما بعد الحرب التي غيرت مفهوم الفنان ورؤيته للفن والمجتمع.

الحرب العالمية الأولى:

غيرت الحرب العالمية الأولى وجهة نظر العالم تجاه كل النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والرؤية الفكرية والثقافية لإنسان هذا العصر " ووضعت حدودا فاصلة تؤكد على نهايات أزمنة وإلحاق أعلى درجة من الإحباط لطرق التواصل المعرفي بين الكيانات الجغرافية، ولقد وضعت الحرب نهاية للصورة الفنية من حيث إنها موهبة باقية وبالتالي نهاية الصورة الفنية التي ينتجها الفنان الذي يملك خاصية استثنائية"[1]، ولذلك تكونت حركات فنية رافضة للقيم والمبادئ الفنية والأخلاقية، لتعلن عن تغير رؤية الفنان نحو كل شيء كان يعتقد أنه ثابت لا يتغير من معايير ونظم وقيم نتيجة الحرب التي حطمت كل ما يعتقد فيه الفنان من قيم وكل ما شيد بجهده من عمائر وصروح، فاتجه الفنانون إلى إنتاج " فن ينقد الفن Anti Art ويناظر الخراب والدمار الناتج عن الحرب"[2]،وبعد أن وضعت الحرب العالمية الأولي أوزارها اتجه الفن إلى وجهة أخرى، حيث أصبح كل معيار يقاس به الفن والفنانين مثل نشوب الحرب معيارا باطلا، فأصبح الفن جديدا في كل شيء في شكله ومضمونه في مبعثه ومرساه يعبر عن السخط بأية صورة ممكنة فنشأ فن منطو على نفسه، حيث زادت حرية الفنان لنقطة بدئه، بعد أن بدأ يشك في قيم الحضارة الغربية

[1] أحمد فؤاد سليم . الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي الخامس، المركز القومي للفنون التشكيلية، **1994**، بدون ترقيم .

[2] Denis Thoman : Dictionary of Fine Art Hamlyn London, 1981, P50.

المعاصرة له ومفاهيمها المتوارثة، حيث أخذ يعاني فشلها في تحقيق السعادة المنشودة من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وكان أثر الحرب كبيرا على الفنانين والمثقفين، فالانطباع السائد لدي الفنانين هو الانهيار الشامل وأن أوربا دمرت عبثا أسس اقتصادها وحضارتها "ومن هنا كان الشك في القيم التقليدية، وبالتالي كل ذلك كان سيقود إلى نوع من اليأس والشعور بعبثية الوجود وهو الشعور الذي تمثل في جماعة اللافن التي كان مؤسسوها يتوخون بنفيهم للقيم الجمالية التقليدية وإعادة البحث في كل هدف جدي للنشاط الفني "[1]، والتزم الفن في هذه الفترة بالتعبير عن مشاكل العصر السياسية والاجتماعية مرتبطًا بعالم الظواهر والمحيط الإنساني وإبراز التناقضات الاجتماعية في أعمال فنية أخذت طابعا تعبيريا، نقديا، ساخرا أحيانا وكانت بعض أعمال الفنانين تعبر عن عامة الشعب والخوف من حرب قادمة، وبذلك كان للحرب العالمية الأولى **1914** تأثيرها على مجموعات من الفنانين والتي تكونت في كل من باريس وميونيخ وميلانو على أثر التشتت وما ترتب عليه من فوضي روحية، وبدت هناك حركات فنية كثيرة، منها حركة الدادا التي كانت بمثابة نزعة عالمية حاولت أن تهز كل الممارسات التقليدية للفن وتتحدى القيم الاجتماعية السائدة أكثر مما حرصت على خلق طراز جديد في الفن ذاته، ولقد سادت حمى الحرب التي وضعت أوزارها بعد ذلك، وانطلق الداديون يزلزلون كيان البرجوازية التي كانوا يعتقدون أنها سبب الحرب، ويصورون بخيالهم صورا للقاذورات والفضلات ويشكلون منها أعمالهم الفنية، وبذلك كانت تحطم كل القيود التقليدية التي تحد من انطلاقة الفن والخيال الإبداعي، وإلى جانب الدادا ظهرت حركات فنية جديدة تعبر عن الدمار الذي أطاح بالنفس الإنسانية مثل السوريالية Surealism التي عبرت عن اللاوعي واللاشعور والخيال، ونادت بسقوط العقل والقيم الجمالية ومزجت الواقع المرئي بعالم اللاواقع المليء بالمكبوتات والانفعالات الإنسانية فكشفت عن واقع ميتافيزيقي ليس له حدود مادية.

[1] د. محمود أمهز : مرجع سابق، 1981، ص122.

وجاءت الحرب العالمية الثانية لتعتمل كل قوى التقدم ويتضارب فيها الاقتصاد والسياسة والثقافة، مما كان له أثر واضح في تغير النظم الاجتماعية والرؤية الفكرية لإنسان هذا العصر، فتكونت اتجاهات فنية جديدة لها من المقومات ما يجعل منها فنا مواكبا للفكر الحديث الرافض للقيم والمبادئ الفنية والأخلاقية، وتحول تركيز الفنان من الموضوع إلى الذات الإنسانية، فتميزت الأعمال الفنية في هذه الفترة بأنها لم تعد قومية أو إقليمية، بل أصبحت تتجاوز القيود المكانية لتعم الإنسانية جميعا، حيث أصبح الإنسان يحس هوة عميقة بين شعوره من ناحية ولا شعوره من ناحية أخرى، فأحدث هذه التجاذب فيه تمزقا شديدا، حيث انفصل عن طبيعته وفقد التوازن بين مقوماته، مما أظهر آثاره على الأعمال الفنية، وقد صاحب ذلك" أن تحرر الفنان من قيود المنطق العقلي القديم، بل تجاوز النزعة العلمية التجريبية التي سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر، وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض"[(1)]،وتحول تفكير الفنان إلى حقيقة الأشياء المادية بحثا عن جوهرها وتحطيم كل شيء أزلي ساكن يعتمد على قواعد ونظم موروثه، ففي ألمانيا انعكست آثار الحرب على الفنانين فسادت أعمالهم الروح التعبيرية المأساوية الصارخة وتنازل الفنان عن القواعد والتقنيات في سبيل تحقيق البعد الانفعالي التعبيري " وهذا يفسر أنه منذ قيام الحرب العالمية الثانية وهناك اتجاه في الفن يرفض كل ما هو كلاسيكي ورومانتيكي وتفضيل اللافن عليه، وكان بذلك للحرب دور في توجيه الفن التشكيلي إلى ما سمي بالفن المعاصر"[(2)].

وربما كانت الحربان العالميتان الأولى والثانية من أشد العقبات التي واجهت المجتمع الأوربي عقب انتشار الموت الأسود والطاعون، وقد أعيد رسم الحدود السياسية عقب نهاية الحرب وتم تكوين الكثير من الدول الجديدة،

(1) أميرة حلمي مطر . فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984، ص1973.

(2) توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص338

ولقد كان المناخ المبدع السائد بصورة أساسية في أوربا في سنوات ما بعد الحرب هو نتاج الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة بين القوتين العظميين بعد ذلك، ولقد تركت الحرب وراءها الإحساس بالفزع والحذر العاطفي الذي مهد للتعبير عنه في الفنون، على الرغم من تتابع بعض الأحداث السياسية في وسط وشرق أوربا إلا أن بعض الفنانين الأوربيين أصروا على تعاطفهم مع المبادئ الشيوعية، وفي نفس الوقت كان قدر كبير من السحر بأمريكا وطريقة الحياة الأمريكية قد أثر تاثيرا رئيسيا على فناني الطليعة، وكان هناك بعض التوقعات السائدة في أوربا أن باريس سوف تحتفظ بالسيادة التي نعمت بها من قبل في الفنون المرئية إلا أن مركز الفنون انتقل شيئا فشيئا من أوربا إلى أمريكا التي تبنت الاتجاهات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة فن البوب، وبالإضافة إلى ذلك فقد ساد الاعتقاد بأن الفن سيقوم بإعادة ترتيب ذاته بأسلوب متفق عليه من خلال سلسلة من المجموعات أو الحركات التي تتصف كل منها بطابع جدلي مع الحركة التي تسبقها .

الفلسفة الوجودية Existentialism:

يعرف المعجم الفلسفي كلمة وجودية على أنها "التي تعتبر الواقع ليس مجرد موضوع أمام ذات عارفة، بل وجود من شأنه أن يحدث تغييرا فنيا إذا اتصلنا به وهي اتجاه فلسفي ينظر إلى الإنسان على ما يوجد لا تحليل ماهيته المجردة"[1]، ولقد قامت الوجودية بعد الحرب العالمية الثانية باعتبارها فلسفة فردية تثور ضد القوانين حتى تبقي على حرية الفرد، فتناولت المشكلات الوجودية للإنسان مثل مشكلة الحياة، الموت، الألم وهذا الوجود القائم بالفعل هو الموقف أو الظاهرة الذي يقدمه لنا المحيط الخارجي، فلا وجود عند سارتر " لغير الظاهر الذي يقدمه إليك الموقف أو المناسبة وبذلك أحلت نظريته في المعرفة موضوع الظاهرة محل حقيقة الشيء"[2]، فليس للشيء حقيقة وإنما ظاهر عام يقدم للإنسان الذي يستشعر ما حوله عن طريق الشعور الباطن الذي جعله الوجوديون نقطة البدء الأول لكل فن وأدب، حتى صار الفن نابعا من داخل الشعور ومن حميم الوجدان، ليكون الشعور هو مصدر المعايير والقيم النقدية لظاهرة الوجود مثلما يتبدي عليه ويتشكل فيه.

وكانت نظرية سارتر في الحرية تشير إلى أن من شأن هذه الحرية أن تبدع القيم وتخلق المعايير لذاتها بذاتها بمقتضى اختيار حر مطلق " وترى الوجودية أن الحياه عبث فلنجعل لها معنى، والأيام ضائعة فلنجعل لها غاية، ولا تكون المعاني والغايات مستمدة من عالم غير هذا العالم ولابد أن يكون مبعثها هو الإنسان"[3]،

والحق أن نظرية سارتر في "الحرية " لا تكاد تنفصل عن نظريته في "الموضوع الجمالي" باعتبار تلك الحرية هي التي تملك القدرة على دفع العالم وتغييره في آن واحد.

---

(1) مراد وهبة، يوسف كرم، يوسف شلالة . المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، 1971، ص252.

(2) عبد الفتاح الريدي : الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص170.

(3) عبد الفتاح الريدي، مرجع سابق، ص223.

الوجودية والحرية في فنون ما بعد الحرب العالمية الثانية:

يقول جان بول سارتر عن الحرية وعلاقتها بالفنون " لا نستطيع أن نحافظ على الفن إلا إذا أخذنا على عاتقنا مهمة إيقاظ جمهورنا من التضليل الواقع فيه، ولهذا كان من الواجب على الفنان أو الأديب أن يتخذ موقفه ضد جميع المظالم حيث أتت، وأن نسلط الاضواء على كل اغتصاب للحريات الشكلية والشخصية أو على أي اضطهاد مادي"[1].

وكان لنظرية سارتر في الوجودية أثر كبير في تغير المفاهيم الفنية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، فتكونت اتجاهات فنية رافضة للقيم والمبادئ الفنية الموروثة لتعلن عن تغير رؤية الفنان نحو كل شيء كان يعتقد أنه ثابت لا يتغير، فاتجه الفنانون إلى " إنتاج فن ينقد الفن Anti Art ويناظر الدمار الذي نتج عن الحرب"[2]، وبذلك أصبح كل معيار يقاس به الفن والفنانين معيارًا باطلًا مثل نشوب الحرب، فأصبح الفن جديدا في كل شيء، في شكله، مضمونه، مبعثه، مرساه يعبر عن السخط بأية صورة ممكنة.

ولقد دعمت أفكار سارتر في الحرية هذه التوجهات الثورية في الفن ضد كل ما هو موروث أو تقليدي أو مرتبط بقوانين ونظم، فالحرية في الفن ليست مسألة مضمون بل هي أيضا مسألة شكل، حيث يشير سارتر إلى أن التمرد يمكن أن يلاحظ في حالته الخالصة، ومن ثم يجب على الفن أن يمنحنا منظورًا نهائيا لما يجب أن يكون عليه العالم.

وبذلك تغيرت مفاهيم الفن أيضا في النصف الثاني من القرن العشرين على حسب وجهة نظر الوجوديين بأن الفن ليس هو المحاكي للواقع محاكاة تقليدية، بل الفن عندهم " هو كل شكل من أشكال النشاط الخلاق يتألف من

---

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص45.

[2] Denis Thoman: Dictionary of Fine Art , London, 1981, P50.

الانتصار على الحياة المعطاة المحددة، إنه انتصار على العالم وهو قوة خلاقة تهدف إلى تحويل العالم وتبديله، إنه نهاية لهذا العالم وبداية لعالم جديد[1].

ولذلك التزم الفن في تلك الفترة بالتعبير عن مشاكل العصر السياسية، الاجتماعية المرتبطة بعالم الظواهر والمحيط الإنساني، وإبراز التناقضات الاجتماعية في أعمال فنية أخذت طابعا نقديا، ساخرا، تعبيريا، وتحول تركيز الفنان من الموضوع إلى الذات الإنسانية فأصبحت الأعمال الفنية متجاوزة الحدود القومية والإقليمية لتعم الإنسانية كلها، وتنازل بذلك الفنان عن القواعد والتقنيات الموروثة في سبيل تحقيق البعد الاجتماعي " وهو ما يفسر أنه منذ قيام الحرب وهناك اتجاه في الفن يرفض كل ما هو كلاسيكي ورومانتيكي في مقابل ما ينقد الفن نفسه"[2]فأصبح ما يختاره الفنان من موضوع إنما هو اختيار لجانب من العالم، فالاختبار موقف والموقف كما عرفه سارتر هو الطريق المباشر لاستيعاب الواقع، وعلى ذلك أصبح ما يعرض في العمل الفني هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره.

وبذلك اتفقت فلسفة سارتر مع فناني الحداثة، حيث كانت أعمالهم تحمل إلى التحرر والتعبير عن روح الجماعة، فالوجودية تعطي للإنسان حرية التفكير في نفسه والرجوع إلى ذاته والاحتكام إلى رأيه الخاص في كل مشكلة، ومن هنا جاءت الأعمال الفنية في تلك الفترة لها دور فاعل في تشكيل بيئة المجتمع كأي عامل آخر سياسي، اجتماعي، اقتصادي، ثقافي، بحيث يتسع الدور الذي يقوم به الفنان ليكون فاعلا مباشرا يساهم بأعماله الفنية في إقامة الحياة الجديدة من خلال النقد الاجتماعي، وهذا يرتبط برأي سارتر عن الفن حيث يقول " إذا كان إظهار العالم يعني دوما بالنسبة إلينا الكشف عنه من خلال منظور تعبيري ممكن، إذا فعلينا أن

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد. مرجع سابق، ص52

[2] توماس مونرو : التطور في الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص338.

نكشف للمشاهد في كل حالة عن قوته وقدرته على التأثير، وأن ما هو جوهري في الفن هو قدرته على تحسين الوجود وإنتاجه للكمال[1].

التقدم العلمي ومفهوم الخامة في الفن الحديث :

يعد القرن العشرين من فترات الانتقال المهمة التي ميزت هذه المرحلة من التاريخ حيث تشعبت فيه الميول والاتجاهات بصورة شملت كل جوانب المعرفة فاتسعت مجالات العلم واستطاع العقل البشري أن يصنف ويجمع الحقائق ويسجل الملاحظات وأن يستنبط القوانين والنظريات ويكشف آفاقًا جديدة ساعدت على الابتكار في مختلف المجالات، فتنوعت أشكالها وصورها وألوانها وشملت التفاعلات الذرية واستعمالاتها في السلم والحرب" وقد نتج عن تفتيت الذرة انفجار طاقة هائلة لم تقع يد الإنسان على مثلها من قبل، الأمر الذي وضعه وجهًا لوجه أمام قوى الكون الأولية والتي تردد صداها في وجدانه، وبالتالي فلا عجب أن يقترن تفتيت الذرة بتفتيت الصورة في الفن الحديث "[2] وفي الخمسين سنة الأخيرة تحمس العلماء للكشوف الفيزيقية والفلكية والبيولوجية والعلمية وبدأ الفن يسير في اتجاه محاز للحركات العلمية والنظريات، فاهتم الفنان في العصر الحديث بنظريات التطور للكائنات الحية وعلم النفس وعلوم الحياة وفيزياء الطاقة والمادة ووسائل الاتصال والمواصلات الحديثة والبيولوجيا الجديدة والفيزياء النووية والكومبيوتر والهندسة السمعية والبصرية، مما ساهم في تعدد الرؤية في الفن واختلاف وجهات النظر، حيث بدأ الفنان يشك في كثير مما كان يعتبره من البديهيات في الماضي وبدأ يناقش ويضع المنطق ويسعى إلى البحث والتفكير والعمل على الابتكار بما يمكن تسميته " اجتياز الحدود إلى عمق جديد من الواقع

[1] جان بول: الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، 1967، ص297.

[2] رمسيس يونان : دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر، القاهرة،1969، ص131.

الموضوعي يتجاوز التجربة الحسية المباشرة للإنسان، إنه يكشف عن خصائص جديدة لأوجه جديدة من المادة[1]، وأصبح الفنانون في العصر الحديث يتعاملون مع البيانات والمعلومات والمواد وطرق التنفيذ معتمدين على التقدم التكنولوجي حيث الإلمام بالصور والأشكال المكبرة للذرات والإلكترونات وذبذبات العناصر والطاقة الكهربية والمغناطيسية والشمسية والطاقات الميكانيكية وأصبحت لغة العلم مادة طبيعة لصناعة الفن، وكان رد الفعل شاملا طرق الأداء التي تقوم على مختلف الأساليب والتي (تسير بوجه عام من المادية المعقدة إلى البساطة العقلية)[2]، الأمر الذي فتح أمام الفنان مجالات واسعة لإدراك القانون السائد للعصر من ناحية ولرغبته في البعد عن مظاهر الأشياء المرئية من ناحية أخرى، فابتعد الفن الحديث عن لغة تمثيل الأشياء المرئية إلى لغة التشكيل للأعمال الفنية في تراكيب متعددة وقد واكب هذا التطور العلمي والتكنولوجي تقدم في المجالات الصناعية المختلفة حيث اختراع الآلات الميكانيكية، فتأثر الفنان بعامل السرعة وكثرة الإنتاج ودقته واتجه إلى إنتاج أعمال فنية تتسم بالسرعة لتتلاءم مع حركة الآلة، كما اتجه إلى الإمكانات الصناعية مستلهما منها مادة لرؤيته الفنية، واتجه بعض الفنانين إلى " المصانع وعملوا فيها لإنتاح وتصنيع الأجزاء التي يحتاجون إليها في صياغة أعمالهم الفنية بواسطة العمل على الماكينات والأجهزة التكنولوجية "[3]، فالآلة من أهم التأثيرات التكنولوجية التي كان لها صدى واسع في القرن العشرين، إذ إنها الوجه المميز لهذا العصر، وذلك لانتشارها الواسع حتى أصبحت جزءا من الحياة اليومية، وقد اعتبر بعض النقاد الميكنة جزءا من الحياة الطبيعية وبالتالي فليست هناك ضرورة لأن يحاربها الفنان أو يهملها .

---

[1] محمود صبري: الفن والإنسان، بدون ناشر، **1980**، ص**42**.

[2] نوال محمد محمد : أثر الاتجاهات العلمية في تصوير القرن العشرين وإمكانية الإفادة منها في تدريس التصوير لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، **1987**، ص**332**.

[3] Doreashtion. Modern American Sculpture Harryn Abrams IncNewyork . 1968. P46.

الخامة في فنون الحداثة:

الخامة كمفهوم لغوي تعني" المادة الأولية Rahmaterial أي الخامة التي لم تجر عليها عمليات التشكيل والتشغيل بمعنى أنها المادة قبل أن تعالج "[1]، ويقول (جون ديوي) عن المادة " إن لكل فن واسطة وأدوات خاصة به، وهذه الواسطة مجعولة لتلائم نوعا من التواصل والنقل، وكل واسطة تتنبأ بشيء لا سبيل للإفصاح عنه بلسان آخر إفصاحا جيدا مكتملا"[2]، ومن هذه التعريفات يتبين لنا أن الخامة هي المادة الخام قبل أن تمتد إليها يد الفنان سواء كانت ألوانا أو خامات جاهزة الصنع أو خامات طبيعية أو مصنعة وبذلك تخرج الخامة من كيانها الأصلي إلى مفردة أو وسيط للفنان ينقل بها رسالته إلى جمهور المشاهدين، ويتفق هذا التعريف مع تعريف أميرة حلمي مطر وهو تعريف أكثر عمومية حيث تقول إن (لكل عمل فني وجود فيزيائي أي أن الفنان يجسد عمله من مادة معينة أو واسطة معينة ينقل بها العمل للآخرين وهي الواسطة المادية المتنوعة، وهي قد تكون حجارة أو معدنا أو خشبا أو ألوانا أو أصواتا أو الجسم الإنساني، وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره"[3].

وفي الفن الحديث لم يعد الفنان محددًا في إطار المفهوم التقليدي للوسائط التعبيرية، حيث أصبحت الخامات متنوعة ومتعددة، وأصبح الفنان يمارس عمليات البحث والتجريب لتطويع تلك الخامات مستفيدا من سماتها الفنية ودلالاتها الرمزية .

وكان من نتيجة التقدم العلمي والصناعي في القرن العشرين أن تطورت صناعة الخامات وتوفرت للفنان وسائط غير تقليدية وتأثر الفنانون بالخامات التي وفرتها تكنولوجيا الصناعة الحديثة واستخدمت الخامات الصناعية، فقد قدمت تكنولوجيا العصر الحديث للفنان كما متزايدا من الخامات وهو ما ينتج

---

[1] معجم الألفاظ الحضارية الحديثة : معجم اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر 1980، ص57.

[2] جون ديوي : الفن خبرة، ترجمة د زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، مصر 1963، ص179

[3] أميرة حلمي مطر : مقدمة علم الجمال، دار النهضة العربية ن مصر، 1979، ص31.

عن المجتمع الصناعي الذي يتميز بإمكانيات تطبيق العديد من منتجاته على الفن، وأدى هذا إلى إفساح الطريق لتكوين مفاهيم تشكيلية جديدة حيث لم يعد المفهوم التقليدي لاستخدام الخامات يتناسب مع الفكرة الفنية الحديثة القائمة على استخدام الوسائط والعمليات الأكثر تطورًا من مولدات ومصادر الطاقة الكهربائية والمغناطيسية، فتحررت قدرة الفنان التشكيلية من الحدود التي فرضتها الخامات التقليدية " بعد أن جعلت التكنولوجيا الوصول إلى الخامات أمرًا ممكنا فسعي فنانون جادون نحو حرية التعبير ليكسبوا رؤيتهم التشكيلية رحابة أكبر وتدريجيا حاول المصورون الكشف عن الوسائل التقنية التي تعبر عن أنفسهم دون الاعتماد التقليدي على الإمكانيات السابقة [1]، وقد قدمت الخامة للفنان إمكانيات وأبعادًا إبداعية جديدة أتاحت له المزيد من وسائل التعبير " إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام، إلا إذا كان ذلك غصبا أو افتعالا فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون مختلفا كل الاختلاف، ذلك لأن المعدن يتحداك ويحثك أن تصنع منه شيئا معينا حيثما أحسست تماسكه ومرونته"[2]، ومما سبق نجد أن ذلك كان له أثر واضح على الفن الحديث في تغير الشكل والموضوع والمضمون وطرق الأداء التقليدية مما مكن الفنان من تحقيق أفكاره الثورية .وممارساته تشكيلية وبالتالي أصبح المصور مسيطرا على الخامة مستثمرا إمكانياتها، وقد أدى ذلك إلى المزيد من الحرية والانطلاق في مجال الكشف عن خامات مستحدثة واستخدام خامات جاهزة حقيقية على سطح الصورة متضمنة قيما تعبيرية وحلولا تشكيلية، وبالتالي لم تعد الخامات التقليدية كالزيت بمفردها أو أي خامة من الخامات المألوفة في مجال التصوير تفي بمتطلبات التشكيل العصرية فبدأت تلك الخامات المختلفة تغزو سطح الصورة فظهرت مفاهيم واتجاهات فنية جديدة حتي ذابت التصنيفات التقليدية للفنون من نحت وتصوير ورسم.

[1] أميرة حلمي مطر : المرجع السابق، ص31.
[2] محمد إسحق قطب: رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1994، ص17.

تعريف التجميع Assemblage:

يعد مصطلح التجميع Assemblage من مصطلحات الفن الحديث والتي تشمل العديد من مجالات الممارسة العملية والبحث في نطاق الفن الحديث وهو من الفنون التي ظهرت في العصر الحديث، حيث واكبت هذه الفنون حركة التطور التي سادت كل فروع المعرفة في القرن العشرين وحيث يتوافق هذا النوع من الفن مع فكرة ذوبان الفواصل بين مجالات الفن المختلفة من نحت وتصوير وإلغاء التصنيفات التقليدية القديمة للفنون .

ويعني (العمل الفني التجميعي) في قاموس الفنون الجميلة " أنه تقنية بناء أعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام عدد من الأشياء المركبة ويحدث ذلك في بعض الأحيان مع استخدام العناصر المدهونة أو المغطاة أو المشكلة بواسطة الفنان"[(1)].

ويضيف دانيال ويلر Daniel Wheeler في كتابه الفن منذ منتصف القرن العشرين " إن فن التجميع يقوم على أساس استخدام نفايات المدن أو مواد صلبة أخرى على صورة نقوش بارزة وتماثيل حرة الارتكاز والتي تعمل على تجسيد مضمون العمل الفني"[(2)].

ويرى جين ديبوفت ناقد الفنون التشكيلية أن مصطلح التجميع " يعني تقنية إعادة التشكيل لمنتجات فنية عن طريق استخدام مجموعة من الأشياء الحقيقية "[(3)].

وفي عام **1952** كتب الناقد " فير فيلد بورتر "Fair – F- Porter عن أعمال التجميع " أنها أعمال ترتكز على أعمال الكولاج والتي استخدمت فيها بطاقات السفر والأكياس الورقية وقطع الإعلانات والتي يتم تجميمعها معا على

---

(1) Dictionary of Fine Arts- Hanlyn, London. 1981.
(2) Daniel Wheeler Art Since Mid Century – Century Unied States of Americamthe vendome 1991- P16.
(3) Daniel Wheeler مرجع سابق ,P167.

صورة لوحات"[1]، ومن هذه التعريفات السابقة نجد أن فن التجميع اعتمد على استخدام نفايات المدن والمواد الصلبة واستخدام تقنية بناء الأعمال ثلاثية الأبعاد باستخدام التراكب، كما استخدم فنانوا التجميع تقنية تشكيل منتجات فنية عن طريق استخدام مجموعة من الأشياء الجاهزة Ready Made Object.

ويتم تنفيذ التجميع في بعض الأحيان" من عنصرين أو ثلاثة ويتم تجميعها بصورة دائمة وليس تصويرهما أو رسمهما أو نحتهما أو تشكيلهما، ويتكون هذا الفن بصورة جزئية وكلية من العناصر الطبيعية أو الصناعية أو الجزئيات التي لم يكن هناك هدف لاستخدامها كمواد فنية "، وقد وصف التجميع بأنه فن يعبر عن نفايات المجتمع ويقصد بذلك النفايات الحضرية حيث يتم تجميع قطع أو أجزاء من البيئة وتحويلها إلى محتوى أحد الأعمال الفنية وقد تكون مؤقتة أو أساسية وقد يكون المعني الذي يحمله العمل الفني التجميعي عارضا أو ذا طابع شخصي أو عام كما أن بعض أعمال التجميع " يتم تنفيذها من خلال استخدام العديد من الأشكال الشخصية في فن التصوير والتي أتاحت الفرصة للاستمرار داخل الحياة والمحافظة على التاريخ الماضي"[2] .

وفي بعض الأحيان يتضمن العمل الفني التجميعي وجود تحسينات تتجاوز سطح قماش اللوحة كما استخدم بعض الفنانين الأشياء المتروكة Found Object للتعبير عن بعض الملاحظات الساخرة حول الحياة إليومية للمجتمع الذي يعيش فيه الفنان، وأعمال التجميع في بعض الأحيان يتم تنفيذها بطريقة عفوية لتجميع بعض الخامات ثلاثية الأبعاد للتعبير عن مفهوم إجتماعي أو موضوع مستوحي من التراث، وقد أثارت أعمال التجميع بعض النقاد إلى اتهام هذا النوع من الفن بأنه ينتمي إلى الدادية القديمة،، وعلى أي الأحوال فإن خشونة الأعمال التجميعية وعدم إخفاء حقيقتها يؤدي إلى أن الأعمال الفنية المعدة منها تعلن عن هويتها وعدم إخفاء صفاتها السابقة على الرغم من

[1] Daniel Wheeler مرجع سابق P169.
[2] Dictionary of American Arts, Newyork . 1982. P17.

تجميعها، ومن هذا المنطلق نجد أن أسلوب فناني التجميع قام على أساس وضع الأشياء بجوار بعضها البعض، وكان ذلك لا يتم بأسلوب عنيف وإنما يتم تنفيذه بعناية فائقة أخذًا في الاعتبار جوانب العمل الجمالية، مع مراعاه توافق مختلف الأجزاء معا.

ولقد كان للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي حدثت في مطلع القرن العشرين أثر كبير في تكوين فكر وفلسفة فناني التجميع، حيث كون هؤلاء الفنانون أسلوبا جديدا يناهض الفن التقليدي، ويعبر عن الثورة والتمرد ضد كل الأفكار التقليدية الموروثة من نهاية القرن التاسع عشر، هذا التمرد وتلك الثورة على الشكل الفني كان مواكبا لكل التطورات التي حدثت في شتى مجالات المعرفة في بداية القرن العشرين، وكان فنانو التجميع يريدون من وراء أعمالهم قدرا من الواقعية يلائم العصر الذي يعيشون فيه، هذه الواقعية اعتمدت على مفهوم توظيف الخامات جاهزة الصنع Ready Made Object والخامات الموجودة Found Object وعن طريق هذا الاستخدام للوسائط التعبيرية الجاهزة أصبحت أعمالهم أكثر التصاقا بقضايا المجتمع، وأيضا اعتنق هؤلاء الفنانون مفهوم حرية الفنان في التعبير وأن الفن فكر وليس أسلوب، ومضمون الأعمال الفنية لابد أن يكون منبثقا من الواقع الاجتماعي، حيث أكد هؤلاء الفنانين على العلاقة القائمة بين الفنان والواقع الاجتماعي مما أضفي على أعمالهم قيما تربوية بجانب قيمتها الجمالية كما كانوا يكرهون محتوى الأعمال الوجودية السريالية ولذا لجأوا إلى النفايات بقدر أكبر من الوضوح والطابع المباشر ولقد كانت أعمالهم بمثابة صدمة للكثيرين والذين اعتبروا أن أعمال هؤلاء الفنانين صفة للحياة الحضرية المعاصرة".

وكانت أعمال فناني التجميع تعبر عن قسوة الحياة وكذلك عمليات التغيير والتحول وعلى الأخص التي يتم الإحساس بها في عواصم العالم الحاملة للابتكارات التقنية والنفايات والتحليل والتجديد والإنشاء ولذلك كانت أعمالهم تحوي قدرا كبيرا من التناقض الذي يشمل الأشكال والأشياء

والأحداث خلال فترة زمنية معينة أو مكان ما، وكان لتحرر فناني التجميع من المفاهيم التقليدية التي تفرضها اللوحة التصويرية أكبر الأثر في تحطيم الحاجز الذي يفصل بين الفن والحياه حيث عبر فنانو التجميع في أعمالهم عن فلسفة الاستهلاك اليومي وذلك من خلال استخدام خامات موجودة في البيئة، والتي خلفتها الحياه اليومية وبذلك استطاع فنانو التجميع أن يوجدوا علاقة بين أعمالهم الفنية وبين أحداث المجتمع من خلال الدلالات الرمزية التي تتضمنها الخامات المستخدمة مثل الخامات جاهزة الصنع والخامات الموجودة والتي استخدمها فنانو العامة في أعمالهم ليعبروا عن فلسفة الاستهلاك للمجتمع الأمريكي في مرحلة زمنية معينة حيث استخدموا علب الهامبورجر وزجاجات المياه الغازية وإطارات السيارات وغيرها من الخامات التي خلفتها البيئة الصناعية .

الفصل الثاني

العمل الفني التجميعي من الدادية إلى فن الواقعية الجديدة

ظهر العمل الفني المركب (التجميعي Assemblge) كأحد الأساليب الأدائية في الفن الحديث، وكانت النزعة الدادية Dadaism من أهم النزعات الفنية في فترة الحداثة التي وظفت هذا الأسلوب في إنتاجها الفني، حيث كون فنانوها اتجاهًا مضادا للفن عن طريق رؤية جمالية تستند إلى الثورة والتمرد على كل التقاليد الفنية الموروثة في الحركة التشكيلية العالمية، فاستخدموا الخامات جاهزة الصنع Ready Made والأشياء الجاهزة أو ما يعرف بالحقيقي ليحل محل الأشياء التقليدية.

ومن خلال أسلوب التجميع قدمت الدادا للحركة التشكيلية العالمية في فترة الحداثة مفهوما جديدا يستند إلى النقد والهجاء والجدل لتصبح الدادا بحد ذاتها نزعة ثورية طليعية تقف ضد كل التقاليد والثوابت، ويحاول فنانوها تغيير المعتقدات الفنية والتشكيلية والجمالية في الفنون وأيضا البحث عن قيم ووظيفة جديدة للفن في المجتمع، ومن الدادا إلى فن العامة أو الفن الجماهيري Pop Art، والواقعية الجديدة New Realism، والذي أطلق عليها بعض النقاد والمؤرخين الدادائية الجديدة New Dadaism، حيث أعتبر هؤلاء أن ما قدمه بعض فناني هذين الأتجاهين هو إعادة صياغة لما قدمته الدادامن قبل، ولقد ظهر العمل الفني المركب أو فن تجميع في فن البوب والواقعية الجديدة للتعبير عن

التغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في بيئة مجتمع ما بعد الحرب العالمية الثانية، من خلال الأعتراف بحالة وظاهرة ثقافية تختلف بشكل مطلق عن الميراث الثقافي التقليدي في أوربا، فعبر فنانو البوب والواقعية الجديدة من خلال العمل الفني التجميعي عن مفهوم الحياة اليومية وما طرأ عليها من تغير ومظاهر مثل وسائل الإعلان، فلسفة الاستهلاك، الأسطورة الممجدة للشخصيات ونجوم المجتمع، الاحتفاء بالثقافة الجماهيرية الجديدة، وإيمانا منهم بحرية الفن في التعبير وأن الفنون الواقعية فكرا وليست أسلوبا يستمد مضمونها من الواقع الاجتماعي، وسوف يعرض هذا الفصل إلى البدايات الأولى لظهور فن التجميع في حقبة الحداثة من خلال النزعة الدادية، ثم بلورة الفكرة والأسلوب وإعادة صياغتها من خلال فن البوب والواقعية الجديدة .

الدادا وفن التجميع :

كان من أهم وأول الاتجاهات الفنية التي وظفت أسلوب التجميع في الفن الحديث هي النزعة الدادية وهذا يتجلى في استخدامهم الأشياء جاهزة الصنع، أو ما يعرف بالفن الحقيقي ليحل محل الأشياء التقليدية، ولقد كان استخدام فناني الدادا لأسلوب التجميع أو العمل الفني المركب بهدف تحطيم القيم والتقاليد الفنية الموروثة، وتعبيرًا عن روح التمرد وقطع كل الجذور مع الماضي، حيث مثلت أعمالهم موقف رفض عبثي متمرد ضد كل ما كان سائدا من أعراف أو تقاليد فنية، فأخذ فنانوها ينادون بالتخلص الكامل من كل ما هو معروف من قيم؛ سواء كان ذلك في الأدب أو في المسرح أو في الفنون التشكيلية، في مقابل فن يناقض الفن ذاته Anti Art لتعتنق الدادا بذلك موقفا عدميا يعتمد على الصدفة.

ولقد نشأت الدادا كحركة فنية مناهضة للحرب العالمية الأولى على يد مجموعة من الفنانين والشعراء في زيورخ، وقد اشتملت على الفنون البصرية الشعر – المسرح – تنظير الفنون، وكانت كل أعمالها الفنية موجهة لرفض

السياسات المجتمعية التي كانت سببا لنشوب الحرب، فقاومت الفن بالفن وتضمنت الحركة مجموعة من الفنانين مثل هانز آرب H. Arp، هاناهاكH.Hoc راؤول هوسمان R. Hausman، فرانسيس بيكابيا F. Picabia، مارسيل دوشامب M.Duchamp، كيرت شويترز K. Schwitters.

وقد اعتبرت الدادا في فنون الحداثة ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوربا ما بعد الحرب العالمية الأولى وما شهدته من حركات ثورية، فرفضت الدادية الفن كله، وكذلك التقاليد الموروثة التي تسيطر على جماليات العمل الفني، كما رفض فنانوها هيمنة الطبقة البرجوازية وذوقها العام على الفن وتبع ذلك الرفض للمفهوم البرجوازي وعلاقته بالعمل الفني أن رفض فنانو الدادية اللوحة الفنية من حيث أنها سلعة وأداة استمتاع تحتاجها فئات معينة في المجتمع .

إذًا الدادا من هذا المنطلق تعلن صراحة موقفها من مسألة القيم التي شكلتها الطبقة البرجوازية، برفضها ورغبتها الملحة لقلب المجتمع البرجوازي، فتمردت من خلال أعمالها الفنية على كل القيم المعتبرة والمقدسة على كل المستويات الاجتماعية والأخلاقية، فبدت الدادا كأنها انتفاضة اجتماعية في أعقاب الحرب العالمية الأولى بهدف إثارة الرأي العام والتمرد على الطبقة البرجوازية التي كانوا يعتقدون أنها سبب من ضمن الأسباب التي أدت إلى ذلك الانهيار في المجتمع الأوربي في بدايات القرن العشرين .

فجاءت أعمالهم الفنية تعبر عن هذا الرفض والثورة والتمرد من خلال استخدام مختلف المواد الغريبة، بما فيها المبتذل والعادي كي تدخلها إلى نطاق الفن، ويؤكد هذا المنطلق قولهم هم أنفسهم " نحن نصور بأدوات وخامات جديدة، نحن نصور بالأوراق الملونة، نحن أنشأنا الكولاج والفوتومونتاج والأسمبلاج، وعندما نعرض الفن لكي يلائم الحياة اليومية فإنه لابد أن يتضمن نفس المخاطرة للقوانين غير المرئية"[1] .

---

[1] أسعد عرابي الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي الخامس، ديسمبر 1994

ولقد استخدم فنانو الدادية أسلوب التجميع بهدف رفض أي تقليد فني موروث وهو ما يتجلى في استخدامهم الجاهز Ready made Object. ليحل محل الأشياء التقليدية ،فلجأوا إلى جمع أشياء غريبة على مسطح العمل الفني" وهذه الأشياء التي وجدت صدفة و استخدمت في غير مجالاتها قد فقدت دلالاتها الأساسية، بحيث أن ما كان ثانويا في وظائفها الأساسية يصبح المبرر لاستعمالها"[1]، وكان استخدام مثل هذه الأشياء يعبر عن موقف الدادية الرافض للمفهوم الجمالي والتركيز على عامل الصدفة ودلالاتها الإيحائية واهتمامها بالطبيعة العفوية أو العبثية لهذه العناصر ومن أهم الفنانين وأبرزهم والذي عبر عن المفاهيم الخاصة بالنزعة الدادية الفنان مارسيل دوشامب M. Duchamp وهو الفنان الذي ظل فنانا ثوريًا على طول مسيرة حياته الفنية، إذ رفض دوشامب بدوره كل فكر منهجي وكل الجماليات عبر آرائه الثورية.

ومن أعمال الفنان "مارسيل دوشامب" شكل (1) والذي أنتجه عام 1915-1923 والذى يحتوي على خامة الفويل والزجاج ويرى من الواجهتين حيث يرى من ناحية بلون واحد وهو اللون الفضي ومن الجهة الأخرى يرى ملونا باللونين الأحمر والأصفر الأوكر، ودرجات من البني، وفي هذا العمل نجد أن " مارسيل دوشامب" استخدم الجاهز Ready Mabe Object بفلسفة التجميع حيث يصل إلى قيمة عن طريق الدلالات الإيحائية الناتجة عن الأشياء غير المألوفة فنيا واستخدامها في عمل فني، كما اهتم مارسيل دوشامب بالمحتوى الدلالي ليمارس نوعًا من المراوغة والجدل مع وعي المتلقي عن طريق تغيير المفاهيم الخاصة بجمالية الموضوع الإبداعي أو العمل الفني، لينحسر الاهتمام بتلك الجمالية إلى أدنى مستوياته في مقابل إعادة التفكير في ماهية الفن ودوره في المجتمع، وفي عام 1917 قدم الفنان مارسيل دوشامب عمله الفني الأشهر (النافورة) شكل (2) وهو عبارة عن مبولة حقيقية شارك بها في معرض الفنانين المستقلين في نيويورك، وقد تم رفض هذا العمل من قبل

[1] محمود أمهز، مرجع سابق، ص161

لجنة التحكيم بحجة أنه لا ينتمي للفن وبعد ذلك تحول هذا العمل إلى أكبر منجز إبداعي لاقى العديد من التساؤلات والاستفسارات وكان له دور فاعل في دعم الأفكار الطليعية والثورية في فنون الحداثة .

ولذلك اتجه مارسيل دوشامب في إنتاجه الفني إلى أقصى ما يمكن تصوره آنذاك متخليا تدريجيا عن المعايير والتعاليم الأكاديمية الموروثة في صناعة العمل الفني ليصل في عام **1914** إلى أول عمل له يعبر عن هذا الموقف الثوري وهو حاملة القناني شكل (3).

ووصلت الدادا في منجزاتها الفنية إلى ما سمي باللافن ورفض كل الأحكام العقلانية على الفن، فرفض فنانوها الأحكام الجمالية للتقنيات الخاصة بالعمل الفني، من منطلق أنها نزعة فنية خارج السياق التاريخي لحركة الفن التشكيلي فهي لا ترتبط بالماضي ولا توجد سوى في الحاضر ولا تقدم نماذج للمستقبل وعلى هذا أصبحت قيمة العمل الفني لدي الزائرين ليس في الإنتاج الفني نفسه بقدر ما هو في الفعل الإرادى الذي يصنعه .

ولقد تبنت الدادا أسلوب التجميع Assemblage أو العمل المركب بهدف إمكان تحويل الواقع إلى فن، وأن ما تم إخضاعه ليصبح جزء من بنية العمل الفني لم يعن بالضرورة ما تحمله بل يشير إلى أنه يمكن إكساب هذا العنصر مدلولا جديدًا كما لو تم عزله عن الواقع الذي ينتمي إليه كما في عمل الفنان مان راي شكل (4) تحت عنوان (الهدية).

كما عمد آخرون من فناني الدادا إلى الجمع بين عناصر متباينة باعتماد المقابلة بين الشيء التقني أو الحرفي والشيء الجمالي بهدف اكساب المصنوع أو الحرفي قيما فنية كما في عمل الفنان راؤول هوسمان شكل (5) تحت عنوان رأس ميكانيكي حيث يظهر فيه التعبير عن سطوة العلم والتكنولوجيا وإنسان القرن العشرين من خلال الدلالة التعبيرية للوسيط التعبيري للعمل الفني .

ويعتبر الفنان النمساوي راؤول هاوسمان أحد فناني الدادية الألمانية، وهو واحد من الذين بدأو تشكيل نواة مجموعة (دادا برلين) وفي هذا العمل الفني نلاحظ استخدام الفنان للخامات جاهزة الصنع مثل (بقايا شعر – جلد طبيعي ـ مسطرة – ساعة جيب – أجزاء من آلة كاتبة – بعض أجزاء من كاميرا) وقد استند هوسمان في هذا العمل إلى نقد مقولة الفيلسوف فريدريك هيجل (أن كل شيء هو العقل) حيث يعكس العمل الرؤى الخاصة لهوسمان عن طريق كشف الرأس (مقر الأسباب)والتي تم اختراقها وتحكمها القوى الخارجية .

أسلوب التجميع (العمل المركب) وفن الواقعية الجديدة:

لعله من الأهمية قبل التعرض لفن الواقعية الجديدة كأحد الاتجاهات الفنية التي وظفت أسلوب التجميع، أن نعرض للتداخل النقدي الذي تعرضت له العديد من الدراسات الأكاديمية والمراجع الفنية، هذا العرض ينصب أساسا على التداخل بين مصطلح فن البوب Pop Art وفن الواقعية الجديدة New Realism.

فبعض المراجع والدراسات الأكاديمية تشير إلى أن ثمة تفرقه بين كلا الاتجاهين، وعلى الجانب الآخر تشير بعض المراجع والدراسات إلى أن فن البوب وفن الواقعية الجديدة يتبعان نفس المنهج الفكري والفلسفي، وأيضا يعبران عن نفس القضايا الاجتماعية، ولحسم هذا الخلاف الفكري سوف نعرض لآراء بعض المفكرين والمنظرين حول كلا الاتجاهين للوقوف على تعريف إجرائي لهما، ففي تعريفه لفن البوب وفن الواقعية الجديدة يشير محمود أمهز " أن الاختلاف بين مسمى البوب والواقعية الجديدة يعود في معظم الأحيان إلى البيئة التي نشأ فيها هذا الفن حيث لاقت كلمة (عامة Pop)، والدادية الجديدة شيوعا كبيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، لتعبيرها في تلك الفترة عن فلسفة الاستهلاك والثقافة الشعبية الجديدة، ولكن هذه الظاهرة في أوربا بقدر ما كانت تتبع نفس المنهج الفلسفي والفني والمضمون الاجتماعي إلا أن كلمة Pop لم تلق استحسانًا بين الفنانين والنقاد، وكانت كلمة "الواقعية الجديدة"

أكثر شيوعا استنادا إلى تعريف "محمود أمهز" الذي أشار إلى أن " فن العامة Pop Art انتقل إلى أوربا في ما عرف باسم الواقعية الجديدة[1].

ويقول إدوارد لوسي سميث E.l Smith " أنه كان من الطبيعي لفن العامة بعد أن حقق نجاحا مبدئيا أن يكون له أثره في أماكن أخرى، فقد تناوله العديد من فناني أوربا والذين عرفوا باسم الواقعيون الجدد"[2]، ولقد أكد هذا التداخل أيضا لويس فيرير L. Ferrier عندما أشار لأول معرض لفناني العامة الأمريكيين وفناني الواقعية الجديدة الأوربيين والذي كان يهدف على حد قوله " إلى عرض روح التواصل بين الجيل الجديد من الفنانين على جانبي الأطلنطي تحت مسمى الواقعية الجديدة، وقد علق بيير ريستاني على المعرض بأن الفنانين الأمريكيين كانوا أكثر قوة من الفنانين الأوربيين في مقابل أن فناني أوربا ميزتهم الاختلافات الفردية في وجهات النظر الفنية"[3] .

ويقول لوسي ليبارد L. Lipperd إن أول معرض للواقعيين الجدد كان تحت مسمى New Realists وكان ذلك في 16 أبريل عام 1960 في ميلانو حيث ظهر اهتمام فنانيها بالتشخيصية الجديدة New Figuration والمستمدة من الحضارة الصناعية الجديدة في محاولة تدعو إلى العودة إلى رؤية العالم الموضوعي الواقعي وفقا للظاهرة الحضارية الآنية وترتفع على مستوى التعبير الخيالي واللاشعور الفردي، ومن ثم كانت المكونات الحضارية والثقافية هي حجر الزاوية في فن الواقعية الجديدة .

كما يشير إدوارد لوسي سميث E.L. Smith في كتابة (الفن منذ عام 1945) " أنه ظهر في أوربا ما يعادل الدادية الجديدة في أمريكا وأطلق على هذا النوع من الفن (الواقعية الجديدة) بعد الحركة التي أسسها الناقد الفرنسي بيير

---

(1) محمود أمهز : مرجع سابق، ص284.

(2) إدوارد لوسي سميث : الفن منذ عام 1945 ترجمة أشرف رفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص96.

(3) Jean Ferrier – Art of Our Century- New York – 1988. P590.

ريستاني بالاشتراك مع إيف كلين وآخرين، وادعي ريستاني أن هذا الاتجاه يسجل الواقع الاجتماعي دون أية نية للجدل "[1]، ومن هذا العرض للوسي سميث نجد أن هناك مسمي آخر يتداخل مع هذين المسميين وهو الدادية الجديدة والتي أطلقت على مجموعة من الأعمال الفنية في حقبة الستينيات من القرن العشرين.

ومن هذا التقديم يتضح لنا أن فن البوب والواقعية الجديدة هما اتجاهان فنيان يتفقان في المنهج الفلسفي والفكر الفني ولكن اختلف المسميان تبعا للبيئة التي نشأ فيها هذا الاتجاه، ففن البوب كان ملائما كتسمية من حيث المصطلح للبيئة الثقافية الأمريكية، أما فن الواقعية الجديدة فكان أكثر محلية للثقافة الأوربية بتقاليدها الموروثة العتيقة .

ومن منطلق أن كلا الاتجاهين يعبران عن نفس المحتوى الاجتماعي وينتميان إلى مفهوم الاتجاهات الواقعية، فسوف يعتمد الكتاب على مسمى الواقعية الجديدة في متن الكتاب عند التعرض للأعمال الفنية التي وظفت العمل الفني التجميعي في تلك الفترة .

تعريف الواقعية الجديدة :

كان فن التصوير حتى نهايات القرن التاسع عشر في مجمله واقعيا، بالمعنى الشامل للكلمة، لأنه يصور أشياء من السهل التعرف عليها ومقابلتها بالواقع، لذلك فإن تقييم العمل الفني يرتبط بمدى نجاحه في تحقيق هذا الإيهام بالواقع والتطابق الكلي معه، أي أن اللوحة الناجحة (هي التي تنسينا أنها لوحة) لكن هذه الواقعية لم تقتصر على تمثيل الواقع كما هو، بل أخذت من بعض جوانبه أو مظاهره مدلولا جديدا، فنجد في أعمال جوستاف كوربيه Gustave

[1] إدوارد لوسي سميث : الفن منذ عام 1945، ترجمة أشرف رفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997،ص94.

Courbet التعبير عن أوضاع اجتماعية، حيث رأى الفنان في العالم الخارجي وجودا موضوعيا اعتبره شيئا محسوسا لابد أن يقوم الفن بتمثيله.

وفي هذا الإطار تلتقي الواقعية للمرة الأولى في تاريخ الفن مع المسائل الاجتماعية معلنة أن للفن دور ووظيفة اجتماعية، أي أنه لا يقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة كما صورها من قبل فنانوا هولندا وإنجلترا، بل يتناول القضايا الحياتية وليدة الأزمات والتناقضات الاجتماعية، فلجأ " دوميه Daumier" إلى التصوير الساخر الهجائي منتقدا الطبقة البرجوازية بأسلوب أقرب إلى الكاريكاتور.

ولكن الواقعية بعد ذلك اكتسبت مكونات جديدة اقترنت بالحس الثوري الاجتماعي الذي وجد في هذا المنهج السياسي مدخلا للتعبير عن أهداف اجتماعية، وهو ما نراه جليا في أعمال فناني الواقعية الاجتماعية والواقعية الاشتراكية، والتي قد تحددت مفاهيمها داخل تمثيل صادق وملموس للحقيقة في نموها الثوري، وساهمت بشكل مباشر في تدعيم التحولات الإيديولوجية، وتثقيف العمال بحسب الفكر الاشتراكي وكانت الجمالية الأساسية للواقعية الاشتراكية هي تفان الأيديولوجية الشيوعية وتكريس النشاط كله لخدمة الشعب وفكر الحرب، والارتباط كليا بنضال الجماهير الكادحة ورفض اللاشكلية والذاتية، وكان على الفنان أن يدرك أهمية الحياة الإنسانية ويكون قادرًا على التعبير عن أفكار ومشاعر الجماهير، وكان الفن في تلك الفترة على حسب المنهج الواقعي الاجتماعي يستمد موضوعاته من الحياة اليومية للجماهير ونضالاتها وكفاحها .

ومع التطورات الهائلة في شتى مجالات المعرفة والعلوم، وأيضا ما شهده العالم، من أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وما صنعته من تصاعد الشعور بالقومية وتغيير كامل في الحدود السياسية، ظهرت موجه واقعية جديدة من الفنون في أمريكا وأوربا أطلق عليها

مسمى الواقعية الجديدة New Realism وكانت ترتبط تاريخيا بالخط الذي رسمه الداداثيون ودوشامب، تهاجم الفن اللاشكلي والتجريدية التعبيرية وتستمد عناصرها من الإنسان وحياته اليومية لتقدم برنامجًا نقديًا اجتماعيًا، ولكنها اختلفت في الشكل والأسلوب عن واقعية جوستاف كوربيه ودومييه وأيضا عن المنهج الاجتماعي السياسي الذي تبناه فنانو الواقعية الاشتراكية.

ولقد ظهرت الواقعية الجديدة كاتجاه مضاد للتجريدية التعبيرية التي كانت قد حققت شيوعا دوليا في تلك الفترة، لتعبر من خلال أعمال غير متأنقة أو محسنة عن فترة الستينيات بكل ما طرأ عليها من تغيرات ثقافية وفكرية واجتماعية، فهي كنهج إبداعي ظاهرة تاريخية نشأت في مرحلة زمنية معينة، الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، لتصوغ العلاقة المتكاملة بين الوجود والوعي والحاجة الملحة لدراسة وتحليل الواقع الاجتماعي، ولا ترتكز على معتقدات الناس وآرائهم، وإنما ترتكز على الحقيقة الموضوعية وترفض كل ما هو خال من القيمة الاجتماعية والجمالية، لتصور جميع جوانب الحياه ليس بصورة تمثيلية وإنما كواقع اجتماعي ملموس من خلال المظاهر اليومية للوجود، ودراسة الحياه بكل مطالبها وخضوع هذه المطالب للحلول الاجتماعية .

والواقعية الجديدة فن إنساني يرتبط ارتباطا شديدا بالبشرية ويهدف إلى تغيير المجتمع، ولا يعني ذلك نسخ الواقع كما هو كائن بل يعني نقل النشاط الملازم لهذا الواقع، فالواقعية الجديدة لا تعني أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والأشخاص بل تعني المشاركة في خلق العالم من خلال عملية دائمة التشكيل والإحساس بنبض إيقاعه الداخلي"[1]، وهي بذلك تقدم دائما سؤالا مهما وهو هل يخدم الفن، وهو الذي يقدم انعكاسا محددا تاريخيا للحياه، قضية معرفة الإنسان لذاته وتغيير المجتمع الإنساني؟ وعلى هذا تفترض الواقعية الجديدة وجود طريقة خاصة لرؤية الحياه لدي الفنان، فالرغبة في فهم العالم

[1] روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف، باريس 1963، ص244.

ينبغي أن تنطلق من العالم نفسه، فحدود الفن في هذا الاتجاه مرهونة بدرجة استيعاب الفن للحياة وليست بأدوات شكلية بعيدة تماما عن الواقع.

ولقد تميزت أعمال الواقعيين الجدد بأنها تعني موضوعا اجتماعيا ولا تتنكر لروح العصر وتأخذ من الحياة مظاهرها المتغيرة لتحيلها إلى ظاهرة تنطوي على جوهر الحياة وتسعى إلى فهم وتصوير جدل العلاقات الاجتماعية بكل تناقضاتها الموضوعية وهو شرط جوهري وسمة من سمات الواقعية الجديدة لاتخاذ موقف خلاق من الحياة والقدرة على الكشف عن العلاقات العميقة بين المشاعر والاهتمامات الإنسانية والمبادئ الاجتماعية، ورؤية العالم المعاصر من وجهة نظر نقدية " وقد أتيحت للواقعية الجديدة أن تصور اتحاد السمات الاجتماعية والنفسية في شخصية الإنسان دون أن تفصل الجانب النفسي عن الظروف الاجتماعية التي نشأ نتيجة لها "[1].

وهي بذلك تعتبر فنا يعبر عن الشعور الجمعي لمجموعة من الفنانين الراغبين في تغيير القيم الموروثة والثابتة ونقد المجتمع المدني الرأسمالي الاستهلاكي أسير الواقع المصطنع والجاهز، وفن الواقعية الجديدة يتقبل واقع المجتمع ولا تتضمن أعماله شيئا سوى هذا الواقع وهذا المفهوم يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة البنية الاجتماعية لفترة ما بعد الحرب وهي في معظم الأحيان تقوم بإعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع وتحديد جزءا مهما من حياته اليومية للتعبير عنها، وكأن فنانوها يهدفون من وراء ذلك إلى أن يظهروا وسائل المجتمع الاستهلاكي وأن يشككوا بها وبالأسس التي يقوم عليها هذا المجتمع، فكانت لأعمالهم صفة الحدث والمضمون الاجتماعي لذلك كانت الواقعية الجديدة فنا يستخدم الواقع نفسه من خلال أشياء متداولة أكثر من التأويل الأسلوبي للواقع، وكان لفنانينها مفهوم خاص في

---

[1] مجموعة من علماء علم الجمال السوفيت، مشكلات علم الجمال الحديث، دار الثقافة الجديدة، 1979، ص211

تقصيهم الموضوعية من خلال الشيء نفسه، هذا الشيء الذي يعتبرونه عملا فنيا حتى في حالته الخام بعد عزلة عن محيطه الأساسي ليفقد دلالته الوظيفية .

ولقد عبر فن الواقعية الجديدة عن الثقافة الشعبية التي أنتجتها الثورة الصناعية والثورات التكنولوجية والتي تعتبر جزءا مهما من عملية اقتصادية تستمر وتتطور وتنتشر من مكان لآخر، لتعرض في تلك الفترة ظاهرة اجتماعية تختلف عن الميراث التقليدي في أوربا وأمريكا.

وفي كتاب الفن الحديث للناقد دافيد برايت David Britt يعلق الكاتب على فن الواقعية الجديدة أنه " يعبر عن ثقافة المدن المعاصرة الحديثة، ويبحث في المظاهر الخاصة بالبيئة الاجتماعية والتي أصبحت هي ذاتها موضوعات للفن مثل الراديو والتليفزيون وأفلام السينما ومحطات البنزين والطرق السريعة والطعام وسوق المال [1]، ويعرف الناقد الفرنسي بيير ريستاني Pierre Ristany مؤسس مجموعة الواقعيين الجدد في أوربا أن فن الواقعية الجديدة هو " رؤية الأشياء من خلال الإحساس بالواقع الجديد المعاصر والمتمثل في المصنع – المدينة – الجمهور – الإنتاج السريع الضخم – العلوم والتكنولوجيا، وأن قمة البلاغة في العمل الفني هي توظيف الواقع، ولذلك عبر الواقعيون الجدد عن سطوة المجتمع الصناعي الجديد المتمثل في الجمالية المستوحاة من القرن العشرين "، ويقول الفنان ريتشارد هاميلتون Richard Hamilton أن فن الواقعية الجديدة فن شعبي موجه للجمهور وهو قابل للتصرف، وقليل التكاليف وينتج بإنتاج ضخم وهو موجه للشباب ولقد ذكر كتاب الفن الحديث أيضا تعريفًا آخر للناقد الفرنسي بيير ريستاني أشار فيه إلى أن " الواقعيين الجدد استخدموا الواقع على أنه ذاته عمل فني، وأن أعظم ظواهر أعمال الواقعية الجديدة أنها استخدمت مقاطع مستوحاة من الواقع الاجتماعي للأنشطة الإنسانية –والأنشطة الاجتماعية التي وجدت في الحياة"[2]

(1)David Britt – Modern Art – Thames and Hudson London- 1992. P305.
(2)Daniel Wheeler – Art Since Mid Century- United States of America – 1991-P.161.

ولقد اتخذ فنانو الواقعية الجديدة موقفا رافضا لاتجاه التجريدية التعبيرية والتي كانت الاتجاه الفني الذي ساد فترة الخمسينيات، وهذا ما تشير إليه آراء بعض النقاد والفنانين في تعريفهم لمصطلح الواقعية الجديدة من هذا الجانب حيث يقول روبرت أتكينس Robert Atkins " إن هذا الاتجاه كان يرفض الفراغ التصويري الذي أبدعه التجريديون، وكان رافضا ومناهضا للتجريدية التعبيرية، والواقعية الجديدة مصطلح اهتم بالتشخيصية في مقابل التجريدية "[1]، والواقيعون الجدد فضلوا تقدير الحياة اليومية في مقابل الأفكار والتخيلات الغامضة والباطنة لطراز التراجيديا، وكانت مداخل الواقعية الجديدة هي ردود أفعال ضدية للسيطرة الدولية لمذهب التجريدية التعبيرية والفن اللاشكلي .

ويعرف محمود أمهز مصطلح فن الواقعية الجديدة " على أنها فن يرفض الفن اللاشكلي التجريدي والتجريدية التعبيرية، ويرتبط تاريخيا بالدادية ليقدم برنامجا نقديا اجتماعيا ويتبع منهجا فنيا يحافظ على قدر من الوضوح يبقيه على صلة بالجمهور الذي توجه إليه "[2]، أما الكاتب والناقد لوسي ليبارد LuccyLippard فيعرف هذا الاتجاه على أنه " ظاهرة تشعبت من الحياة الشائعة عندما أصبحت التجريدية التعبيرية تمثل شيوعا دوليا ويقول إنها عرفت في أوربا بالتشخيصية الجديدة New Figuration"[3] .

كما اتجه بعض النقاد والفنانين إلى تعريف مصطلح فن الواقعية الجديدة من وجهة النظر الخاصة بالخامة، فيشير محسن عطية في تعريفه للمصطلح " إلى أن الواقعيين الجدد في فرنسا قد عمدوا إلى انتقاء أشياء ذات دلالة وظيفية وتصويرها في أغراض مناقضة لوظائفها فتستبدل القيمة الوظيفية

---

(1) David Britt مرجع سابق P350.

(2) محمود أ مهز : مرجع سابق، ص**284**

(3) Lucy Lipperdمرجع سابق P8.

بتعبير جمالي "[1]، وأيضا الناقد الفرنسي بيير ريستاني يعرف هذا الاتجاه من حيث ارتباطه بجماليات الخامة حيث يقول " إن أعمال الواقعيين الجدد تمثل العلاقة الجديدة للخامات الجاهزة الصنع المرتبطة بالدادية مع الاختلاف في المضمون، حيث كان دوشامب يوظفها بهدف مناهض للفن Anti Art ولكن توظيف الواقعيين الجدد للخامات كان بمثابة الثورة المثالية الهادفة إلى تغيير المجتمع "[2]، ويشير الناقد أسعد عرابي في تعريفه لمصطلح الواقعية الجديدة " أن تصور ريستاني للواقعية الجديدة يتجاوز حدود استعادة النماذج الأصلية الواقعية، لأنه يتوجه إلى النموذج الحي نفسه، دون الحاجة إلى إعادة تمثيلية، بل إن العالم بحد ذاته عملًا فنيًا يتجاوز التأويل بمادة وسطة، ومهما يكن من أمر فإن بيانه في ميلانو أظهر تفاوتًا في حساسية الفنانين المتناقضة بين الفطرية والتطبيق، فكان سيزار يعمل على ضغط نفايات السيارات، وأرمان يسعي إلى تثبيتها ضمن كتل أسمنتية، وكريستو يسعى إلى تغليف الواقع [3].

والرسالة الفنية التي كانت تهدف إليها الواقعية الجديدة تتفق وفكر الوجوديين في أن الفن تعبير عن الفعل الإنساني وقدرة الإنسان على التغيير ومواصلة البناء، ولذلك جاءت أعمالهم مركبة من سلبيات المجتمع بهدف تغيير المعطيات الآنية، فهي تظهر الإنسان في حد ذاته أنه قيمة مطلقة ولكنه مطلق في بيئته وعلى أرضه وبصدد ظروفه القائمة في إطار ما تفرضه عليه مقومات مجتمعه الثقافية .

ومفهوم الواقعيين الجدد عن علاقة الفن بالمجتمع وبالجمهور قد ارتبط أيضا بفكر الوجوديين في هذه المسألة حيث يقول سارتر " إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة كمعادلها الجدلي، وهذان الفعلان المرتبطان يقتضيان فاعلين مختلفين، فالجهد المشترك لكل منهما هو الذي يجلب للساحة ذلك

[1] محسن محمد عطية . اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف المصرية، 1997، ص169.
[2] Daniel Wheeler مرجع سابق P16.
[3] أسعد عرابي : الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي السادس، 1995.

الموضوع العيني، فلا يوجد فن إلا للآخرين وبالآخرين"[1]، ولذلك أصبحت القضية عند فناني الواقعية الجديدة هي إيقاظ إدراك المشاهدين لما هو قائم بسلبياته وإيجابياته وهكذا أعادت الواقعية الجديدة للمشاهد حق المشاركة الفاعلة بينه وبين الأعمال الفنية من حيث هي جزء من الواقع الذي يحيا فيه .

ويمكن تفسير الفكرة الجمالية الخاصة بفن الواقعية الجديدة على أنها اتجاهات فكرية صاغها فنانو هذا الاتجاه كموقف جمالي معارض لبعض التفسيرات الجمالية السابقة في الفنون الكلاسيكية والرومانطيقية والتي كانت تهتم بالجمال المعنوي اللامتناهي والمدرك من الباطن المطلق، وأن الفن مصدره الإلهام الروحي من عالم مثالي فائق للطبيعة، لذلك تحولت المناهج الفكرية والفلسفية لفن الواقعية الجديدة إلى المنطق العقلي الذي يناقض الفكرة الجمالية الخاصة بالاجترار اللاشعوري أو الوجد الصوفي والحدس واعتمدوا على أن العمل الفني هو تمثيل ناقد مرتبط بالمجتمع وهو فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واعٍ يمتلك زمام نفسه .

ولقد انطلق الفكر الفلسفي لفناني الواقعية الجديدة إلى الدور الذي يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية، وأن الفن وليد المجتمع، يستنبط قوانينه وموضوعاته من الحياه الاجتماعية، والقيمة الفنية في حد ذاتها قيمة اجتماعية، والفنان ليس كائنا منعزلا عن المجتمع بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها وأن القطيعة بين الفنان والمجتمع أصبحت في حال المعارضة،إذا أصبح الفنان مندمح حتما مع التراث الحضاري للمجتمع .

ونجد أن هذا المفهوم الفلسفي قد تعارض مع بعض الأفكار الفلسفية الموروثة في تاريخ الفن والتي كانت ترى أن الفن لابد أن يعبر عن المثالي ذي الطبيعة الخاصة والتي تتجاوز وتعلو على المحسوس الواقعي، وكان نتيجة

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد: مرجع سابق، ص61

لذلك أن الأعمال الفنية في فن الواقعية الجديدة ارتبطت فيها الصورة مع المضمون، وأصبح المضمون مجموعة من الأفكار، أما الصورة فإنها تستمد بنيتها من الواقع المادي .

ولقد ركز الواقعيون الجدد في اهتماماتهم بالمنطق العقلي أثناء صياغة أعمالهم الفنية أن يكون المضمون قابلًا لأن يظهر في صورة موضوع، ولم يستند الفكر الفلسفي للواقعيين الجدد إلى أفكار فلسفية قديمة اثرت بدورها على مسار حركة الفن التشكيلي حتى ما قبل حقبة الحداثة، وخاصة دور الخيال، في أن الفنان لا يفكر وإنما أفكاره تأتي إليه من هواجسه الباطنة وأن الفنان أسير في يد قوة عليا تسيطر على وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه، وكان هذا هو موقف مدرسة الإلهام والعبقرية في تفسير الإبداع الفني، ولكن فنانو الواقعية الجديدة لم يستسلموا لهذه النظرة التي صاغت المواقف الجمالية لاتجاهات فنية كثيرة وكان من أهمها المدرسة الرومانسية، والتي كانت المسئولة الأولى عن المبالغة في الخيال واللاشعور، فعلى النقيض كانت الواقعية الجديدة أكثر ملاحظة للواقع ومخالطة للناس، وكانت أعمالهم صادرة من قواهم الإدراكية بمعني أنها تتطلب تفكيرا وتطبيقا ووعيا خالصا ناقدا، مفسرا، ولا تبقي على خواطر العبقرية والإلهام واللاشعور.

فالفن عندهم يعكس الواقع وينبع من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة للفرد وكل المقومات الحضارية من حوله ،وكذلك ظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده.

الفصل الثالث

فن الواقعية الجديدة كمعادل تشكيلي لمجتمع ما بعد الحرب

ارتبط فن الواقعية الجديدة بمفاهيم فلسفية وفنية كانت هي الركيزة الأساسية التي صاغت منهجهم الإبداعي التشكيلي، وانبثقت تلك المفاهيم من إيمان صادق لدى فنانيها بأهمية التعبير عن الواقع بكل ما يحتويه من إيجابيات، سلبيات، معتقدات، أفكار، ورفض كل ما هو خالٍ من المضمون الاجتماعي بهدف إقامة علاقة بين أعمالهم وثقافة المدينة الجديدة، فاتجهوا إلى الحياة اليومية التي صاغتها المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية الجديدة واعتبروها أسطورة جديدة للنشاط الإنساني داخل المجتمع، وأيضا كانت فكرتهم عن الجمال تنبع من إيمانهم وملاحظتهم للواقع المادي ورفض الصورة المتخيلة معتمدين كل الاعتماد على المنطق العقلي في ربط الوجود بالوعي والشعور الجمعي .

وإلى جانب تلك المفاهيم الفلسفية التي ارتكزت عليها منطلقاتهم الفكرية تعددت أيضا طرقهم التقنية وأساليبهم الأدائية بهدف تبني مفاهيم فنية تخدم المضمون الواقعي، فتعرضوا لتقنية الكولاج والتجميع والحدث الغرضي المباشر والصورة الفوتوغرافية إلى جانب تقنيات التصوير التقليدية .

وسوف نعرض في هذا الفصل لأهم المفاهيم الفلسفية المرتبطة بفن الواقعية الجديدة للوصول إلى أهم السمات التي تميز هذا الاتجاه بين اتجاهات فنون ما بعد الحرب العالمية الثانية في القرن العشرين، وخاصة تبنيهم لأسلوب التجميع كأحد الأساليب الأدائية التي شكلت أفكارهم الفنية.

فن الواقعية الجديدة وبينه مجتمع ما بعد الحرب :

لقد دفع الاتجاه العلمي الذي نشط في القرن التاسع عشر العقل الإنساني إلى نبذ الفكر الفلسفي الميتافيزيقي، الذي تحفظ في الغالب على قدرة العقل الإنساني في التوصل إلى الحقيقة المطلقة، وكنتيجة لذلك شهدت بدايات القرن العشرين قصور الميتافيزيقا عن حل المشاكل الإنسانية الجديدة إزاء ما كان قد قدمه العلم في القرن السابق وما أحرزه من تقدم في العقدين الأولين من القرن العشرين وما نتج عن ذلك من قيم جديدة يشع منها التفاؤل بمستقبل الإنسانية والدعوة إلى النظر للعقل المحسوس كأداة للمعرفة " إلا أنه سرعان ما عصفت أحداث الحرب العالمية الأولى بهذا التفاؤل، وبدأ الفلاسفة ينظرون إلى مشاكل الإنسان في القرن الجديد في إطار من التشاؤم إلى حد أن اعتقد بعضهم أن العالم مقبل ولا شك على مستقبل حالك"[1]، وبصدد هذه الحرب وما تلا تلك الفترة من إحراز تقدم علمي وتكنولوجي في شتي مجالات المعرفة، حدث نوع من الخوف على مستقبل الجنس البشري من الصراع والتنافس السياسي والعلمي والاقتصادي الذي عم دول العالم وبخاصة أمريكا.

ومن خلال هذه الملامح الأساسية لظاهرة الحضارة الجديدة للقرن العشرين نجد الفنون عامة والفن التشكيلي بصفة خاصة تأثر بتلك الثقافة، ففي العصر الذي سادت فيه الثورة على القديم والرغبة في التحرر من التقاليد والدعوة إلى آفاق جديدة متطورة،وتخلص الإنسان من شروط التسلط السياسي

[1] د. حسين فهيم : قصة الأنتربولوجيا، الكويت، 1986، ص150.

والاضطهاد الاجتماعي فإن الفنانين خرجوا في أعمالهم عن المألوف في إطار من الواقعية.

وبعد الحرب العالمية الثانية دخل العالم في مرحلة جديدة من المنطلقات الفكرية والاهتمامات الإنسانية، وانعكس ذلك بطبيعة الحال على الأيديولوجيات والعلوم الإنسانية والفنون، ولم تكن الواقعية الجديدة بمعزل عن تلك التغيرات، بل كانت هي المعبر الحقيقي عن الواقع الجديد، فلقد تبنت مفاهيم فلسفية ومناهج فكرية اختصت بترجمة الواقع، فطرحت قضايا مستمدة من وراء الأشكال التي تحيل إلى تصورات ذهنية مرتبطة بالواقع، ليصبح الفن جميعًا يركز على المحاكاه التهكمية والمشاركة الجماهيرية ولا يضيف إلى الواقع بل يعكس الواقع نفسه، واتسمت أعمال فنانيها في تلك الفترة بملامح عديدة تصوغ رسالتهم للمجتمع .

فن الواقعية الجديدة والاتصال الثقافي :

دخل المجتمع الدولي في النصف الثاني للقرن العشرين مرحلة أطلق عليها مرحلة العالم الجديد، وفترة تاصيل الاستقلالية الاجتماعية، وانبثاق تصورات نظرية ومنطلقات منهجية جديدة، تتواكب مع ما يحدث من تغير في حياة الشعوب حيث نشأت فكرة النسبية الثقافية، على أساس أن الثقافات تنشأ وتنمو وتتطور في مسارات مختلفة و فق الظروف البيئية والتاريخية لكل منها، والإنسان في تلك الظروف هو محور هذه الثقافة، حيث أنه يكيف الطبيعة مع نفسه خلال نشاطه الإجتماعي، ولا يمكن أن يوجد بمعزل عن الناس الآخرين، فإنه منصهر في ظروف اجتماعية محددة، وقد كتب ماركس " إن جوهر الإنسان ليس تجريدا كامنا في كل فرد واحد إنما هو في حقيقته جماع العلاقات الاجتماعية "[1] .

[1] حسين فهيم : مرجع سابق، ص214.

ولقد تبلورت في الفترة التي ظهرت فيها فنون الواقعية الجديدة، كمعادل فني يعبر عن الثقافة الجديدة، فكرة التعبير عن الإنسان والمجتمع والثقافة على أنها مجموعة من العلاقات والنظم، وانعكاس لما يتصوره الفنان عن المجتمع من علاقات وقيم جديدة وطريقة تفكير وأسلوب الفرد وإدراكه للأشياء والمبادئ، وهكذا كان فن الواقعية الجديدة يعبر عن أنماط سلوكية مؤلفة من مجموعة أفكار صاغتها الثقافة الجديدة، ولقد برزت في هذه الفترة دراسات الأنثروبولوجيين في نظرية "المادية الثقافية Caltural Materialism" التي وضعها الأنثربولوجي الأمريكي مارفين هاريس Marvin Harris والتي أوضحت " أن الأوضاع المادية للحياة الإنسانية لها أولوياتها بل تفوق في أهميتها النظم الاجتماعية وأنساق الفكر والمعتقدات"[1].

ولقد أثرت هذه النظرية في تشكيل الفكر الثقافي العام لمجتمع النصف الثاني من القرن العشرين، من حيث البنية الاجتماعية والثقافية، وإذا استطلعنا رأي مارفين هاريس عن المادية الثقافية فنجده يصفها بأنها " استراتيجية أو طريقة بحث تجعل الهدف الأول لها هو تقديم تفسيرات لأوجه الاختلاف والتشابه في الأنماط الفكرية والسلوكية للجماعات البشرية"[2] .

وهكذا أعطت هذه التصورات الفلسفية لفكرة الاتصال الثقافي تدعيما نظريا ومعرفيا لنتاجات فنون الواقعية الجديدة من حيث التعبير عن الطبيعة الإنسانية الجديدة.

فن الواقعية الجديدة كظاهرة نقدية للمجتمع :

كانت من أهم المفاهيم المرتبطة بالمنهج الفلسفي والفكري لفناني الواقعية الجديدة هي حرصها على تقديم أعمال فنية تنقد المجتمع الجديد، وكان فنانوها مواجهين بخيارات كثيرة منها هل يخدم الفن المجتمع وهو الذي

---

[1] حسين فهيم مرجع سابق، ص220.
[2] Harrıs Marvin Cultural Anthropology . Hasper and Row New York , 1983. P325.

يقدم انعكاسا محددا تاريخيا للحياة بهدف معرفة الإنسان لذاته وتغيير المجتمع الإنساني ؟ ولقد اهتم فنانو الواقعية الجديدة بدراسة هذا الموضوع وكانت أهم نتيجة لهذه الدراسة من خلال أعمالهم الفنية هي الاعتراف بالواقع كظاهرة تاريخية تتطور ولذلك كانت أعمالهم تقوم على الواقع وتستمد أشكالها ومثلها الفنية من الحياة لتقديم برامج نقدية تعرض المتناقضات التي يعيشها إنسان القرن العشرين وخاصة في فترة ما بعد الحرب وما شملها من تغيير في شتى مجالات الحياة.

ولقد حرص فنانو الواقعية الجديدة على انتقاء وإظهار الحقيقة الحافلة بالتناقض للكشف عن الجوهر الموضوعي للظواهر الاجتماعية مستخدمين في ذلك أشكالا معممة أو حتى ذات دلالة رمزية، كصور مجازية واضحة أخضعوها للتعبير الواضح عن معنى الواقع بهدف نقدي شامل فامتدت التجربة الإبداعية لديهم خارج حدود اللوحة التقليدية لتتصل بساحة الحياة نفسها وما تحفل به من أسباب العبث والسخرية، وأصبح نقدهم للمجتمع مع خلال النموذج الحي نفسه دون الحاجة إلى إعادة تمثيلة وأصبح العالم ذاته عملا فنيا يتجاوز التأويل بمادة وسيطة، ولذلك جاءت بعض أعمالهم تسخر من بعض أشكال الحياة مثل فكرة النجومية، فلسفة الاستهلاك، حوادث الانتحار والسيارات، حوادث الاغتصاب الجنسي، الدعاية السياسية، وغيرها من الموضوعات.

ولقد تنبه فنانو الواقعية الجديدة إلى تلك الصلة بين الفن والمجتمع، فالفن عندهم لا يوصل فقط الأنا بالعالم بل إنه يصل بين الفنان والآخرين وهو الذي يمكنه من الاتصال بهم باعتباره جزء منهم، فالتعبير عن المظاهر الاجتماعية لدى الواقعيين الجدد هو تعبير اجتماعي وشعور كلي يهدف إلى الظهور ليس فرديا فقط بل اجتماعيا أيضا .

وتأتي الأهمية الاجتماعية للأعمال الفنية للواقعيين الجدد من إيمانهم بأن المنتج الفني لا يتعلق فقط بما يجب أن يكون في عقلية الفنان من نزعات ودوافع ومثل وغايات، وإنما ما يكون في المجتمع بمعنى أن الفن ظاهرة

موجودة خارج عقليات الأفراد، فهو ظاهرة مرتبطة بالحتمية التاريخية وهو ظاهرة جمعية في أصلها وتطورها.

وقد ركز فنانو الواقعية الجديدة في أعمالهم الفنية على أن يقيموا روابط فنية مع الظواهر الاجتماعية الأخرى مثل الظواهر الاقتصادية، السياسية، الأخلاق، المعتقدات، من منطلق أن الفنان يخضع للمؤثرات المحيطة وما توحي به إليه هذه المؤثرات، ولذلك أصبح مقياس القيم المطلقة للعمل الفني ينبع من الأهمية الاجتماعية الواجبة، ولذلك اهتم فنانوها بتجارب المجتمع وواقعة الملموس للكشف عن أسرار الواقع وحقائقه، والتعمق في فهم مشكلاته، فجاءت أعمالهم الفنية تصور المجتمع بما فيه من مشكلات اقتصادية أو سياسية أو أخلاقية.

وكان للحياة اليومية كمعطى مهم في أعمال الواقعيين الجدد أثر فاعل في تحديد المضمون الخاص بالعمل الفني لديهم ،فالتعبير عن الشعور الجمعي، والترجمة البصرية للحادثة العيانية والتي هي في مجملها تمثل ظاهرة عامة للنشاط الإنساني والتي تثبت بالتكرار وكأنها فعل قهري في المجتمع، كل هذه المنطلقات عبر عنها فنانو الواقعية الجديدة.

فن الواقعية الجديدة ومجتمع ما بعد الصناعة :

أحدثت ثورة الاتصال الألكترونية والتكنولوجية ووسائل الإعلام والتطورات العلمية والصناعية تكوين بنية اجتماعية جديدة، والتي تتصف بخضوع المجتمع الحديث للسيطرة التكنولوجية والتغير من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية للتكنولوجيا والتنوع البالغ في العلاقات والاتصالات والاستجابات، والتداخل داخل إطار ما يسمي بالحتمية التكنولوجية، والذي أصبح فيه " الخيال الفني القديم ليس له وجود، والتغير إلى وجدان جديد ينكر وجود أي فرق بين الفن والحياه"[1]، ومع ظهور مجتمع ما بعد الصناعي حدث تغير كامل أحدث فجوة

---

(1) Art Since Mid Century مرجع سابق . P145.

كبيرة بين المجتمع والقيم وانهار فيه الكل المتكامل، الذي تمتزج فيه الثقافة والبنية الشخصية والاقتصاد داخل نسق قيمي واحد، فالإنتاج الصناعي والاستهلاكي الضخم دعما نمطا من الحياة الاجتماعية القائمة على مبدأ اللذة الذي أدى إلى ظهور مشاكل كثيرة مثل مشكلة العقيدة والأزمة الروحية .

ولقد ساهم المنهج الفكري الجديد للمجتمع ما بعد الصناعي في تكوين الإطار الفلسفي لفنون هذه الفترة وعلى الأخص فنون الواقعية الجديدة، حيث تعددت الرؤية الفنية، وتحول فنانو الواقعية الجديدة في أعمالهم من الفن التجريدي إلى الفن التشخيصي بعيدا عن الأسطورية، واتسمت أعمالهم بالمحاكاة التهكمية وزادت لغة الإشارة والدلالات ومزج الأشكال وانتهى عندهم مبدأ الاستطيقا التقليدية التي كانت تركز على جمال العمل الفني أو تفرده " وامتد الواقع الجديد عندهم ليتجاوز التجربة الحسية ويكشف عن خصائص جديدة للواقع المادي "[1] .

فتغيرت بذلك وجهة نظرهم في العمل الفني وتحرر الفنانون من قيود المنطق العقلي القديم لتجاوز النزعة التجريبية التي سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر، وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض، وبدأ فنانو الواقعية الجديدة يناقشون البديهيات الموروثة في تاريخ الفن، لسعي منهم إلى إبتكار واقع جديد يتعامل مع لغة العصر .

فن الواقعية الجديدة والمفهوم الفلسفي للجسد الآدمي:

الإنسان كان دائما موضع التأمل والدراسة من قبل فناني الواقعية الجديدة لإيمانهم الشديد بأن الإنسان هو الأساس في تجسيد إيقاع الزمن كفعل تمثيلي يمنح التعبير قدرته على تجسيد المعاني المختفية التي أسسها الإنسان في مواجهة الواقع .

---

[1] Art Since Mid Century مرجع سابق , P145.

والجسد الآدمي في فن الواقعية الجديدة هو لغة خاصة للفنان الذي يعبر من خلال رؤيته المتسعة عن الحياة، حيث يتطابق هذا التعبير مع المحيط الاجتماعي المشترك، وذلك لأن هذا الجسد الآدمي يحمل في طياته رسالة، إما أن تكون شحنة نفسية أو فكرية أو تعبيرًا عن واقع مادي بكل دلالاته ومظاهره الخاصة، فالإنسان في فن الواقعية الجديدة هو ضمن نظام شامل من العلاقات، ويمكن وصف هذا النظام على أنه علاقة فعالة .

غير أن هذه العلاقة تجري عبر وساطة المجتمع الذي يؤلف (الوحدة الكاملة للإنسان والواقع)، وحدة بين الفكري والمادي – الإنساني والطبيعي – العلاقات الاجتماعية والوعي – والإنسان داخل هذه الوحدة الشمولية هو فعال، موضوعي يرتبط با لمواقف – الآراء – العواطف – الظواهر الأخلاقية والسياسية.

إن علاقة الجسد الآدمي هنا في فن الواقعية الجديدة هي أداة تستخدم للتعبير عن غايات قد يكون فرضها المجتمع، فعلاقة الجسد بالمتغيرات هي دلالة وإشارة ولغة موازية تعبر عن حركة العالم وتغيره .

فطبيعة الإنسان هي مجموعة من العلاقات الاجتماعية المحددة بشكل تاريخي كواقع اجتماعي، لهذا فإنه لا يستطيع أن يغير نفسه إلا بتغير هذا الواقع، إنه يقوم بذلك موضعيا إما بشكل مادي أو بشكل فكري " فالإنسان موجود اجتماعي لا يمكن أن يكون بمعزل عن الناس الآخرين لأنه منصهر في ظروف اجتماعية محددة، والدوافع الموضوعية الحقيقية التي تحدد نشاط الإنسان، وتمتد جذورها في النهاية إلى الظروف المادية لحياته"[1] .

ولقد اختلفت طرق تناول الشكل الإنساني من حيث هو المجسد الحقيقي للمعاني والأفكار والمعتقدات الخاصة بالمجتمعات الجديدة بين فناني الواقعية الجديدة، من حيث هو المعبر عن الألم – الذعر – القلق – الخوف – العزلة وذلك في أعمال فنية صاغها فنانو الواقعية بأساليبهم الأدائية الخاصة .

[1] حسين فهيم مرجع سابق، ص214.

فن التجميع معادل بصري لمجتمع ما بعد الحرب :

بعد الحديث عن المنهج الفكري والفلسفي لاتجاهات الواقعية الجديدة وعلاقتها بالمعطيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما بعد الحرب العالمية، سوف نعرض لأهم فناني العمل الفني المركب (التجميع) في كلٍّ من فن البوب والواقعية الجديدة، وقد عرضنا في الفصل السابق إلى التداخل بين مصطلحات البوب والواقعية الجديدة من حيث كونهما اتجاهين فنيين يعبران عن مفهوم اجتماعي ويرتبطان بمرحلة تاريخية شكلتها ظروف مجتمع ما بعد الحرب بكل معطياته الثقافية والفلسفية في كلٍّ من أوربا والولايات المتحدة الأمريكية إلا أن ما يهمنا في هذا العرض هو العمل الفني التجميعي كأسلوب أدائي كان له حضور فاعل على ساحة الحركة التشكيلية العالمية اعتنقه العديد من فناني الاتجاهين في فترة الخمسينيات والستينيات ليصبح هذا الأسلوب بمثابة (منافستو) يوثق لفترة تاريخية استثنائية، ويعبر عن التحول في المفاهيم الفنية والجمالية الخاصة بالعمل الفني وعلاقته بالمجتمع.

وسوف يعرض الفصل الحالي لأعمال الفنانين :

- جاسبر جونز G. Johns.
- روبرت روشنبرج R. Raushenberg.
- أوسكوبارماريسول E. Marisol.
- جورج سيجال G. Segal.
- كلايس أولدنبرج C. Oldenburg.
- إدوارد كينهولدز E. Kienholz.

جاسبر جونز G. Gohns: (*)

كان لجاسبر جونز دور حاسم فِي مرحلة فاصلة في تاريخ التصوير الأمريكي مما ترتب عليه أن أنتج موضوعات صنفت تحت أسماء مختلفة مثل الدادية الجديدة New Dadaism أو البوب الأولى First Pop فقد أضاف جونز بعض الملامح النادرة إلى أعماله، حيث جمع بين التقاليد والقيم والتقنيات التي تميز بها التصوير، وبين اكتشاف تقاليد جديدة للجمع بين المجالات الفنية المختلفة، مما ترتب عليه إلغاء التفرقة بين الفن وأشياء الحياة اليومية، فاكتسبت أعماله طابعا حيويًا.

ويعد أسلوب التجميع في الفن من أهم مميزات الفنان جاسبر جونز، فاستخدامه الحر للمواد والخامات الجاهزة وخاصة الاستهلاكية المألوفة وأشياء الحياة اليومية التي تضاف على سطح لوحاته جعلته في مستوى أكثر تعقيدا فكان في كثير من الأحيان يضيف بعض الأشياء إلى أعماله بل وبعض حطام الأثاث بالإضافة إلى الأشياء المنزلية مثل أقداح القهوة، وشماعات المعطف.

وقد استخدم جونز في أعماله تقنيات متعددة مثل التثبيت الحراري الذي أكد فيه على الاستواء أو الإبدال لموضوعاته المألوفة والكشف عن الأعماق المختفية والطبقات المرئية التي تساعد على إضفاء الطابع الفردي على أعماله وتشمل تلك التقنية خلط الأصباغ بشمع النحل المصهور أو الراتنج.

وفي هذه المرحلة يمكن لجونز إضافة قصاصات من أوراق الصحف أو القماش ثم يتم إضافة مزيج أخر ويتم تخفيفه أسفل المدفأة، وبذلك يقوم بدمج العناصر معًا ثم يلي ذلك إمكانية إضافة طبقة أخرى مما يعطي درجة من

(*) جاسبر جونز G. Gohns: فنان أمريكي معاصر ولد في الخامس عشر من مايو عام 1930 في جورجيا، وهو من فناني البوب الأمريكيين والذي اشتهر بداداثيته الجديدة من خلال مجموعة أعمال تحت مسمى (العلم الأمريكي).

الشفافية تساعد المشاهد على أن يرى بشكل مباشر العديد من مراحل تنفيذ الأعمال، وبعد ذلك يضيف الوسيط الجيلاتيني الذي يثبت بالحرارة بواسطة نصل سكين، وقد أدى ذلك إلى توافر الفرصة لجونز لإنتاج أعمال " الإسباستو" الكثيفة التي كان يستمتع بها .

ويعد استخدام صبات البلاستيك أحد الوسائل المفضلة عند جونز في ذلك الوقت، ثم ازداد استخدامه للألوان الزيتية النقية من خلال سطح اللوحة المزدحم والمعد بعناية، ثم بدأ يتخلى عن تطور الملمس، ليعود ثانيا إلى الليثوجراف بطريقة غير ملونة تقريبا كما اتجه جونز إلى النحت الذي بدأه بالمعدن القابل للتشكيل ثم استبدله بالورق المجعد .

ثم اتجه جونز لأسلوب الجمع بين الصياغات التصويرية والنحتية داخل إطار عمل فني واحد كما فى شكل (6) حيث استخدم التشكيل النحتي مع الصياغة التصويرية باستخدام أشكال نحتية من عناصر آدمية وضعها داخل إطارات غائرة في أعلى العمل واستخدم في باقي الشكل صياغة تصويرية صاغ بها شكل الهدف .

أما شكل (7) المسمى Field Painting مجال تصوير – والذي أنتجه جاسبر جونز عام **1963-1964** يمكن ملاحظة اهتمامات جونز بأسلوب التجميع حيث جمع في أعماله بين الخامات جاهزة الصنع والتي تتمثل في نفايات البيئة الصناعية فنجد بعض العلب القديمة وفرشاة وسلسلة حديدية إلى جانب مجموعة من الأخشاب معالجة على هيئة حروف الكتابة الإنجليزية، وقد أعاد جونز صياغة تلك الخامات المستخدمة بأن حولها إلى شكل فني داخل إطار العمل، مع الأخذ في الاعتبار قيمتها الجمالية دون أن يحملها معان رمزية، فقد وضعها باعتبارها أحد الاشياء بهدف إلغاء الفرق بين الأشياء في الفن والأشياء في الحياة اليومية، مما أكسب العمل طابعا حيويا، وقد استخدم جونز في هذا العمل الخامات التقليدية وهي الألوان الزيتية التي تتميز هنا بالنقاء، وقد استخدم

تقنية توزيع اللون بفرشاه عريضة مع ترك اللون يسيل في بعض الأجزاء بأسلوب يتجه في الغالب إلى التجريد، وجاءت إضافة الفنان للخامات الحقيقية في العمل لتأخذ الخط النصفي منه طوليا، فقد قسم العمل إلى نصفين تقريبا بواسطة خط أسود يمتد من أعلى إلى أسفل، ليضع عناصره من حروف الكتابة الإنجليزية والخامات الجاهزة الصنع على ذلك الخط أو حوله، ثم يرمي ظلال تلك الاشياء على كل من النصفين، وبذلك تمكن جونز من المزج بين الفن والحياة اليومية في علاقة تبادلية تنبع من انفعال الفنان بالأشياء المثيرة لإبداعاته وتحويلها إلى شكل فني، وقد اختلفت العناصر والخامات التي وزعها جونز في تناسق بحيث يتفاعل كل جزء منها مع الآخر وتكمله في تناسق وتجانس للتركيب الداخلي ليكتسب العمل بذلك جماليات إنشائية خاصة تميزه وتعطيه نوعا من الفرادة .

روبرت روشنبرج Robert Raushenberg:[*] .

اتجه روشنبرج إلى التجميع بعد أن شعر بعدم رضاء عن الخواص الملونة والحسية للأصباغ فقام بتحدي معدلات الجدية وطابعها الفردي فاستخدم الإيحاءات ذات اللمسات التعبيرية والأغراض غير التعبيرية لتتميز أعماله بعدم التجانس، فأقدم على إنتاج مجموعة من الأشياء في أسلوب غير مألوف وسط المجال الفني الذي تسيطر عليه مثالية التجريدية التعبيرية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، ليضيف بعض الملامح الجديدة من الدعابة وحضور البديهة والسخرية في إنتاج الفنون المرئية رغم درايته التامة بالتقاليد والقيم والتقنيات الفنية .

فقد قام روشنبرج باستغلال مدي كبير وغير متجانس من التقنيات والمواد المختلفة التي استخدم فيها بعض الأشياء المألوفة في بيئته وبشكل غير مالوف، فكان في كثير من الأحيان يجمع بين التكوينات الغريبة على سطح القماش.

وفي عام 1966 اشترك روشنبرج في تأسيس حركة " تجارب الفن والتقنية "التي كان الهدف منها اختيار إمكانات العمل الفني البعيد عن اهتمامات المهندس أو الفنان أو الصانع ولكنه ناتج عن التفاعل الإنساني بين الجوانب الثلاثة السابقة في محاولة لسد الفجوة الفاصلة بين الفن والحياة، ليقدم في أعماله التجميعية أو كما أسماها " المندمجة" مفهومه الجديد " الجماليات غير المتجانسة " الذي لعب فيه دورا مميزا في التنظيم والترتيب، وقد تحدث روشنبرج عن نفسه بقوله " الفنان يعتبر نوعا آخر من المادة داخل اللوحة، حيث يعمل بالتنسيق مع باقي المواد الأخرى".

---

[*] روبرت روشنبرح . فنان أمريكي ولد في أكتوبر من عام 1925، وهو من فناني البوب الأمريكيين، وقد نال الميدالية القومية للفنون عام 1993، وهي جائزة يمنحها الكونجرس الأمريكي للفنانين المبدعين، وقد اهتم روشنبرح في أعماله الفنية بإزاحة الفاصل بين الفن والحياة .

فقد توصل في أسلوبه التجميعي إلى التماسك بين العديد من الأشياء رافضا تحديد أولويات تقليدية للمواد المستخدمة في الفنون الجميلة، لذلك احتلت الأشياء الغريبة المرتبة الأولى وغالبا ما ترتكز في نقطة تركيز المشاهد.

فاستخدام الفنان الخامات جاهزة الصنع مثل أقرانه من فناني البوب والواقعية الجديدة وكان استخدامه لهذه الخامات يعتمد على الحفاظ على صفاتها الأساسية وقيمتها الجمالية الخاصة بها دون إضافة أية تأثيرات لونية عليها، مستفيدا من دلالاتها الرمزية لخدمة مضمون العمل، وفي عمله الفني الذي أنتجه عام 1960 تحت عنوان: " قفزة الهبوط Landing Jump، شكل (8) استخدم الفنان إطار سيارة – لوحة سيارة معدنية – أخشاب – مسامير – ألوان زيتية– والعمل مقسم إلى ثلاثة أجزاء من أعلى إلى أسفل .

الجزء الأول : نسيج من الصوف مدهون باللون الأسود وهو يشغل الثلث الأعلى من اللوحة

الجزء الثاني: وهو وسط اللوحة ويوجد عليه أجزاء من ملابس تتدلي من أعلى لأسفل وهذه الملابس تشبه الملابس العسكرية .

الجزء الثالث : يسار اللوحة من أسفل وهو معلق عليه إطار السيارة وجزء من قطعة خشبية .

ومن هذا العمل نكتشف اعتماد الفنان لتعدد الخامات في إنشاء العمل الفني بما يحقق له ثراء في توظيف الخامات جماليا من خلال تعدد تقنيات العمل وبالرغم من استخدام روشنبرج لعناصر فنية متباينة إلا أن الترتيب الشكلي القوى لا يمكن تجاوزه .

هذا إلى جانب الميل العام إلى أن تظهر علامات الفرشاة الحقيقية مما يؤدي إلى خلق مجال تصويري بالإضافة إلى العناصر الثلاثية الأبعاد، إلا أن هذه العلامات التصويرية غير الدالة محملة بالتفسيرات الرمزية مما يثري القيمة

التعبيرية للعمل مع الأخذ في الاعتبار قيمتها الجمالية، وبذلك يحمل الفنان العمل علاقة تبادلية مع المجتمع من خلال انفعاله بها وبالأشياء المؤثرة والمثيرة لإبداعاته والتي يحولها إلى شكل فني تتكامل أجزاؤه وعناصره ويتجانس التركيب الداخلي بين عناصره وتتوافق، ليكتسب العمل فرادة تميزه وتكسبه جماليات إنشائية خاصة وقيما فنية فريدة.

أوسكوبار ماريسول Escobar Marisol:[*] .

ومن فناني الواقعية الجديدة أيضا في أمريكا والتي تعتبر أعمالها ذات طبيعة خاصة الفنانة الأمريكية " أوسكوبار ماريسول Marisol Escobar" والتي اعتمدت على أسلوب يطلق عليه " تجميع بيئي Enviornment Assemblage" والإطار الفكري لماريسول كان يتصل بمصادر خاصة بالفن الشعبي الأمريكي والفن الشعبي المكسيكي ولقد صاغت الفنانة مجمل أعمالها في إطار تشخيصي يعتمد على الأشكال ثلاثية الأبعاد المنفذة بخامة البولي استر والجص لأجزاء من الجسد الآدمي، وكانت تلك الأعمال تحمل مضمونا اجتماعيا يطلق عليه "الهجاء الاجتماعي Social Sataire" بهدف نقد واستهجان لبعض مظاهر الحياه الاجتماعية في تلك الفترة، وكانت الفنانة أوسكوبار ماريسول تمتلك القدرة والحس الفني في تجسيد موضوعاتها الاجتماعية وإضفاء حالة من البهجة والسعادة على وجوه شخصياتها بأسلوب كاريكاتيري موجز وبليغ، ففي بعض الأحيان كانت تغير من أوضاع عناصر الوجه الآدمي بأن تجعل العين مغلقة، أو تجعل الفم في حركة كاريكاتورية بتغيير مكانه أو طلائه بطلاء الأظافر، لتصبح أعمالها تحتوى على ملامح مختلفة فيما بين الشخصية الوسيمة متناسقة النسب والشخصيات التقليدية الكاريكاتورية – الشخصية التاريخية ذات الدلالة الاجتماعية مثل نفرتيتي الملكة المصرية الفرعونية وشخصية ميدوزا Medusa الشخصية الأسطورية في قصة الإلياذة والأوديسا لهوميروس .

وفي عملها الذي أنتجته عام 1965-1966 تحت عنوان الحفلة شكل (9) نرى استخدام الفنانة للخامات المختلفة مثل الأخشاب والأوراق – خامة الطين المحروق – الجص – البولي استر – لمجموعة من الأشكال ثلاثية الأبعاد

(*) أوسكوبار ماريسول: فنانة فرنسية ذات أصول فترويلية، ولدت في 22 مايو عام 1930 وهي أحد أعضاء فناني البوب الأمريكيين وقد انتخبت عضوا في الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب عام 1978، وقد تميزت أعمالها بالتعبير عن حالة الصمت من خلال شخوصها المنحوتة.

تمثل شخصيات آدمية في أوضاع متقابلة، وموضوع العمل من المظاهر الاجتماعية والتي تظهر فيها المتناقضات الشكلية والوجدانية والشعورية، وهذا من الأسباب وراء اختيار الفنانة لهذا الموضوع حيث أنه يخدم منهجها الفلسفي الذي تهجو به مظاهر الحياة في تلك الفترة .

وفي عملها الذي أنتجته عام 1961 تحت عنوان (العائلة) شكل (10) يتكون العمل من خمس مساحات مستطيلة الشكل كلها تأخذ الوضع الرأسي الجزء الأكبر منها على هيئة باب حجرة مغلق مرسوم عليه توريقات نباتية باللون الأزرق البروسي أما الأجزاء الأربعة الأخرى فمرسوم عليها أربعة اشكال آدمية تمثل الأم والأب والأبناء وهي ملونة باللون الأصفر الأوكر واللون الأزرق .

أما موضوع العمل الفني فهو موضوع اجتماعي يعبر عن الأسرة حيث عبرت الفنانة عن طريق أسلوب التجميع عن الترابط الأسري ويظهر في هذا العمل أسرة من الطبقة المتوسطة حيث يظهر الأب وهو يرتدي ملابس العامل كما أعطت الفنانة للأم صفة الصدارة من حيث الحجم والمساحة التي تشغلها في العمل لتؤكد على دور الأم في الأسرة واستخدام الفنانة لشكل التوريقات النباتية خلف المجموعة الآدمية في مقدمة اللوحة يضفي على مضمون العمل صفة الترابط وأيضا الباب الموجود في خلفية العمل بشكل واقعي يضيف إلى العمل أسلوبا أكثر واقعية حتى يقترب العمل ومضمونه من الفكرة التي يريد أن يعبر عنها الفنان .

جورج سيجال والبيئات الفنية المستحدثة George Segal:[*]

ولد جورج سيجال عام 1924، وبدأ دراسته للتربية الفنية عام 1947 في معهد بروكلين، ثم انتقل بعد ذلك إلى جامعة نيويورك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية لدراسة الفنون الجميلة، وقد بدا حياته الفنية كمصور متأثر بالتعبيرية الألمانية والتجريدية التعبيرية في ذلك الوقت.

وفي حقبة الخمسينيات كان جورج سيجال قد بدأ في الاتجاه نحو التشخيصية Figurative متأثرا بأحاديث وحوارات الفنان " ألان كابرو Allan Caprow" والذي تندرج جميع أعماله تحت الاتجاه الخاص بفكرة " الحدث Happening" وأيضا تأثر سيجال بالمعارض العامة والخاصة والمتاحف الموجودة في نيويورك وواشنطن في فترة ما بعد الحرب.

وفي عام 1957 بدأ الفنان جورج سيجال في التوجه نحو إنتاج أعمال فنية تجمع بين الأشكال ثلاثية الأبعاد والمسطحات التصويرية بهدف تحقيق علاقة جمالية في الفراغ من خلال المجسم والمسطح .

وفي عام 1958 بدأ التحول الحقيقي في أعمال الفنان جورج سيجال لإنتاج أعمال فنية داخل إطار ما يعرف بالبيئات الخاصة بالفنان، والتي يتم تجهيزها بمجموعة من العناصر الحقيقية والأشكال الآدمية المنفذة بخامة الجبس، والتي تمثل لحظة من اللحظات الحياة اليومية، وقد علق الفنان جورج سيجال في أحد مقالاته عن السبب في تحوله من مجال التصوير إلى إنتاج مثل هذه الأعمال " أنه بدأ إنتاجه الفني بإنتاج مجموعة من الأعمال التصويرية المسطحة والتي كانت في تلك الفترة كبيرة الحجم، وكانت تنتمي إلى الاتجاه التعبيري، ولكن التعبير عن الفراغ كان بطريقة إيهامية على أساس المفاهيم

[*] جورج سيجال: فنان أمريكي ولد في 26 نوفمبر من العام 1924، وحصل على الميدالية القومية للفنون من أمريكا عام 1999، اشتهر سيجال بأعماله الفنية التي تتسم بالحدوثية.

الخاصة بفنون عصر النهضة، وكان في تلك الفترة أمامه أحد الخيارين إما التعبير عن الفراغ الإيهامي أو التعبير عن الفراغ الحقيقي من خلال إنشاء بيئات فنية خاصة تحوى أشكاله الآدمية المجسمة وعناصره الواقعية "[1].

وفي عمله الذي أنتجه عام 1964 تحت عنوان" محطة الوقود Gas Station" شكل (11) نرى اهتمام الفنان سيجال بمفهوم البيئة الخاصة بالعمل الفني والتي احتوت على عناصر نحتية منفذة بخامة الجص لشكلين آدميين أحدهما على يمين العمل والآخر على يساره مع عناصر واقعية جاهزة الصنع Ready Made Objeet وقد ركز الفنان على مفهوم الحضور الإنساني في العمل الفني من خلال إعادة الصياغة الكاملة لموضوع واقعي أو مشهد من الحياة اليومية، وفي هذا العمل نجد أن العناصر المستخدمة عناصر واقعية لها دلالة وظيفية تخدم المضمون الخاص بالعمل.

وفي عمل آخر للفنان تحت عنوان: "العشاء The Diner" شكل (12) والذي أنتجه عام 1966 نرى إنشاء الفنان لبيئة خاصة تتضمن إعادة صياغة لحدث من الحياة اليومية عن طريق استخدام العناصر الحقيقية لهذا المشهد مع أشكال آدمية منفذة بخامة الجص وهي التي تمثل الحضور الإنساني في العمل ، ويعبر الفنان من خلال الفعل المجازي للأشكال الآدمية عن حالة العزلة الفردية للإنسان في مشهد من الحياة اليومية بطريقة نقدية للتغير في الظروف الاجتماعية في مرحلة الستينيات.

كما اشتهر الفنان سيجال باعماله الفنية التى اطلق عليها (street scene - مشهد الشارع) ففى عمله الذى انتجه عام 1963م تحت عنوان (سينما) شكل 13 يعكس الفنان مشهد من مشاهد الحياة اليومية للشارع وهى لحظة تغيير لوحة اعلانات السينما ، هذا العمل يطرح مفهوما خاصا تضمنته العديد من أعمال الفنان جورج سيجال والتى عبر من خلالها عن مشاهد مختلفة لأحداث ومواقف حياتية

[1]Phyllis Tuchman , George Scgal , Abbeville Press , New York , 1983, P17.

يعيشها الإنسان في حركته اليومية داخل الوجود الواقعي ، ولقد عبر أيضا الفنان عن بعض المفاهيم النفسية والتي انعكست علي حركات أشكاله الآدمية وخاصة في مضمون أعماله التي عبرت عن حالات العزلة الفردية للعنصر الآدمي .

وعند التعرض لأعمال الفنان سيجال البيئية نجد أن الفنان اعتمد على مفاهيم فنية وفلسفية خاصة تتحدد في النقاط التالية :

- الاهتمام بالحضور الإنساني في أعماله النحتية من خلال المضمون الدرامي والتعبيري والذي تعكسه أشكاله الآدمية من خلال إيماءاتها الحركية .
- إضفاء قيمة ظاهرية على الأشكال النحتية من خلال التأثيرات العفوية والتي تؤكد على أن هذه المنحوتات هي أشباه للواقع وليست الواقع نفسه.
- التنوع في العناصر المستخدمة من خلال تنوع الأشكال الآدمية، والعناصر الواقعية المستخدمة في العمل كانت بهدف التأكيد على العلاقة المتبادلة بين الفعل المجازي والحضور الانفعالي – والدلالات الرمزية .
- اهتمام الفنان بالعنصر الآدمي في أعماله كمحور للفكرة الأساسية في العمل والتي تعبر عن الحضور الإنساني .
- الموضوعات التي تعرض لها الفنان في مجملها موضوعات اجتماعية من الواقع ولقد أكدها باستخدام عناصر حقيقية مع عناصره الآدمية .
- البيئات التي أنشاها الفنان هي إعادة صياغة لمشاهد من الحياة اليومية بهدف إحداث علاقة تصورية بين الأعمال الفنية والمشاهد.

كلايس أولدنبرج Claes Oldenburg:[*] .

أولدنبرج من فناني الواقعية الجديدة والذي اهتم بالواقع الاقتصادي في أعماله من وجهة نظر تلاحم الفن بالحياه، ولقد استخدم الفنان في أعماله عناصر ذات دلالة اقتصادية مرتبطة بمفهوم الاستهلاك بهدف إظهار الكيفيات المفاجئة في أعماله والتي كانت في بعض الأحيان تحدث صدمة للمشاهدين ففي عمله الذي أنتجه عام 1961- 1962 تحت عنوان (مرض الفطائر) شكل (14) والذي استخدم فيه تسعة أشكال مختلفة للفطائر منفذة بخامة الجص داخل إطار زجاجي، يظهر اهتمام الفنان بالعناصر الخاصة بالواقع الاستهلاكي لتكون أداه للتعبير عن البيئة الجديدة.

ولقد تعرض الفنان في هذا العمل إلى الموضوعات المرتبطة " بفكرة البيع" كما أطلق علبها الفنان نفسه حيث يقول " إن حالة البيع لابد أن تكون الملهم الحقيقي لوظيفة الفن في المجتمع المادى "[1]، ولقد اهتم أولدنبرج بالمعطيات الاقتصادية في أعماله عن طريق مجموعة من الأعمال الفنية أطلق عليها مجموعة المتجر ليعبر عن التحول الاجتماعي من البرجوازية إلى الرأسمالية والانفتاح الاقتصادي الذي ظهر في مرحلة الستينيات فاحتوت أعماله على أشكال ذات دلالة اقتصادية مثل اللحوم – الحلوى –المجوهرات – الخضراوات – الشيكولاته – وكل أنواع البضائع وهكذا كان للمعطيات الاقتصادية تأثيرا كبيرا على فناني الواقعية الجديدة كأحد الظواهر الاجتماعية .

(*) كلايس أولدنبرج . نحات أمريكي ولد في 28 يناير عام 1929، اشتهر أولدنبرج بأعمال الفنية التي تعكس الواقع الاقتصادي ومفهومه الاستهلاك وكان من أهمها مجموعة المتجر.

[1] Art Since Mid Century مرجع سابق, P151.

أدوراد كينهولدر Edward Kienholz:[*] .

الفنان كينهولدز كما قال عنه النقاد هو الفنان المحرض أو الذي ينتج أعمالًا فنية محرضة، فلقد أبدع أعمالا تعبر عن المعاناة والظلم والقهر في محاولة منه لرفض الحياة المعاصرة، وكان كينهولدز بمفرده تقريبا بين فناني الواقعية الجديدة الذي نجح في أعمال خالصة في محتواها الانفعالى، مؤكدا على عوامل القهر والغضب والوحشية في الواقع الاجتماعي الجديد .

ويقول كينهولدز في أحد مقالاته أن عمله في المستشفيات وبائع في أحد المتاجر ومديرا لأحد الملاهي الليلية، وكل هذه المواقف الحياتية كانت لها دور فاعل في أعماله الفنية، لتضفي عليها لمسة واقعية، لتمثيل الشيء المعقد أو المزمن أو الغريب والمهمل وكانت أعماله بمثابة ناقوس خطر لموجه التغير الاجتماعي والثقافي لفترة الستينيات حيث جاءت أعماله مفرطة في الواقعية ومحملة بمضمون انفعالي شديد لحد الذعر Funk Art.

ففي عمله الذي أنتجه عام 1968 تحت عنوان (لحظة الولادة) شكل (15) عبر كينهولدز عن حالة العزلة والمعاناة التي تعيشها المرأة مع آلامها لحظة وضعها لطفلها .

فنرى في العمل جسدًا أنثويًا يخرج من منطقة البطن أشكالا على هيئة صواريخ مضيئة والجسد مقيد على سرير وفي خلفية العمل نلاحظ مجموعة من الملابس المعلقة على الحائط والعمل في مجملة يحمل دلالات من الواقع باستخدام عناصر الواقع نفسه .

وفي عمل آخر للفنان كينهولدز والذي يحمل أسم "النصب التذكارى للحرب " شكل (16) والذي انتجه عام 1968 يعبر الفنان من خلال الجمع فى

(*) إدوارد كينهولدز: فناني أمريكي ولد في 23 أكتوبر عام 1927، وهو من فناني الواقعية الجديدة واشتهر بأعماله التي اتسمت بمحتواها الانفعالي الذي يصل لحد الذعر.

اطار حيز فراغى بين مجموعة من المشاهد المختلفة على مستوى الموضوع والمضمون عن اشكالية مجتمعية تعكس رؤية نقدية لحركة المجتمع فى حقبة الستينيات ، حيث يظهر فى العمل مشهد لمجموعة من الجنود يرفعون العلم امام نصب تذكارى للحرب - ومشهد اخر لمطعم بتجهيزاته المختلفة - كما يشمل العمل على ماكينة كوكاكولا ومظلات لموائد مقاهى الشارع .... ان الجمع بين المتناقضات على مستوى الشكل والمضمون فى هذا العمل الفنى يثرى محتوى الدلالة والذى يطرح اشكالية الثقافة الجديدة للمجتمع

الفصل الرابع

مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي

تكونت حقبة ما بعد الحداثة نتيجة لتغيرات عميقة في البني الاجتماعية والثقافية التي قادت إلى تكوين عمليات إدراك جديدة لصورة الواقع، وتشكلت هذه الحالة من مجموعة من القضايا الثقافية والاجتماعية مثل الحنين إلى الماضي، والدمج، والثقافة الشعبية، وانحركات الاجتماعية والثقافية المتمردة، وتفكيك السرديات الكبري وتجاوز الأيديولوجيات والإيمان بحتمية العلم والتمسك بقوة العقل .

ولقد ارتبط مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism بمجموعة من المصطلحات التي تعبر عن مفهوم (الما بعد Post) مثل مصطلح ما بعد الرأسمالية، ما بعد البرجوازية – ما بعد الحضارة – ما بعد البيوريتانية – ما بعد الأيديولوجيا – ما بعد الأدب – نهاية التاريخ وهو المصطلح الأشهر لفرانسيس فوكوياما F. Fukuyamd .

وبالرغم من الحديث عن مصطلح ما بعد الحداثة فإنه ليس من السهل تحديد اللحظة التاريخية الفارقة التي وقع فيها التحول من الحديث إلى ما بعد الحديث، فاللحظة التي تمثل القطيعة مع الماضي من القضايا الخلافية على

الصعيد النظري والتطبيقي، إذ أن الحقب التاريخية والحضارية تتداخل ويصبح من الصعب وضع فواصل زمنية حاسمة، وهذا ما أدى إلى الخلاف بين المؤرخين في تحديد الفترة التاريخية التي حدث فيها الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة وفي المقابل يمكن تحديد الفترة الزمنية من خلال تعريف ما هيتها من متغيرات حضارية وأيضا من خلال تفسير شامل لتلك الحقبة الثقافية من خلال التطرق إلى أهم العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أدت إلى ظهورها، وأيضا عرضٍ لأهم التيارات الثقافية التي شكلت ملامح تلك الفترة .

فقد كان للتحولات والمتغيرات التاريخية التي مرت بها أوربا والعالم الغربي بعد الحرب العالمية الثانية أثر واضح في تحول الفن إلى حقبة تاريخية جديدة لها مفاهيمها الفلسفية ومعاييرها الجمالية الخاصة، حيث بدأت الفنون المرئية في ذلك الوقت تتخذ منهجا جديدا كان يصعب التنبؤ به وباتجاهاته، حيث كانت التغيرات التاريخية والحضارية بعد الحرب مؤثرة وفاعلة لإحداث تحولات لم يكن من المتوقع أن يتجاوزها الفن دون أن يتأثر بها ومن أهم تلك المتغيرات.

- ثورة الطلاب مايو 1968.
- انحسار الوجودية وتفكيك السرديات الكبري.
- العولمة .
- المشكلات البيئية ومستقبل الإنسانية
- الفلسفة التفكيكية .

ثورة الطلاب مايو 1968 (فرنسا):

جاءت ثورة الطلاب في مايو من العام 1968 بفرنسا لتشكل نوعًا من التمرد والاحتجاج على المفاهيم السياسية والاجتماعية التي سيطرت على الوعي العام الغربي منذ نهايات الحرب العالمية الثانية، فشهدت فرنسا مرحلة من الاضطرابات الأهلية والمظاهرات الطلابية وإضرابات عامة على نطاق

واسع، فضلا عن احتلال الطلاب للحرم الجامعي، مما أدى إلى حالة الفوضى التي تبعها قلق عام من تجاه الحكومة خوفًا من نشوب حرب أهلية، وقد كانت ثورة 1968 مرحلة فارقة في تاريخ المجتمع الفرنسي وخاصة على المستوى الثقافي والاجتماعي والأخلاقي، وهذا ما يؤكده الكثير من المؤرخين للثورة الفرنسية أن الثورة نجحت على المستوى الاجتماعي ولم تؤثر على المستوى السياسي.

وقد بدأت الاحتجاجات الطلابية ضد الرأسمالية والاستهلاكية والقيم والنظم التقليدية، وقد التقت مطالب الطلاب مع مطالب الطبقة العاملة والحركات النسوية، وتمثلت تلك المطالب في الدعوة إلى تحقيق المزيد من الحريات العامة، وتعطيل الممارسات الرأسمالية المتطرفة من قبل الحكومة، وتغيير المناهج الدراسية والإدارات الأكاديمية للهيئات التعليمية والجامعات في فرنسا، لأنها من وجهة نظرهم تخدم مصالح البيروقراطية أو الطبقة الحاكمة، وقد تسارعت أحداث الثورة وانضم العمال إلى الطلاب وبلغت الاحتجاجات والإضرابات ذورتها في مايو من العام نفسه، وقد أعلنت تلك الحركة الثورية عن رفضها الكامل وإعلانها الصريح القطيعة مع الماضي والرغبة في التجديد وكسر هيمنة القوى المحافظة على التعليم والإدارة والسياسية وقد كان لنتيجة الثورة أن أعلن (ديجول De Gaulle) عن انتخابات برلمانية مباشرة في الثالث والعشرين من يونيو عام 1968، وقد جاءت نتيجة الانتخابات معلنة عن فوز حزب ديجول وصعوده إلى سدة الحكم مرة أخرى .

انحسار الوجودية وتفكيك السرديات الكبرى:

خرجت أوربا بعد الحرب العالمية الثانية وقد تحطمت واستنفذت قواها الاقتصادية والاجتماعية، هذا الانهيار كان له دور مؤثر على مكانة المفكرين والكتاب الأوربيين وخاصة في فرنسا، فقد كان الكتاب الفرنسيون بمثابة (القادة المعنويين) للعالم في صراعه ضد الفاشية، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية لم

يكن هناك من الكتاب الفرنسيين من يستطيع أن يؤثر في الرأي العام العالمي، وقد ظهر هذا بوضوح في انحسار الفلسفة الوجودية منذ أوائل الخمسينيات، وخلف ذلك وراءه الكثير من البلبلة والارتباك في الحياة الفكرية، حيث لم تكن هناك شخصيات ثقافية قوية وفعالة للقيادة المركزية الأيديولوجية بحيث يسير العالم فكريا وأيديولوجيا وثقافيا وراءها، وقد مهد انحسار الفلسفة الوجودية لظهور نجم البنيوية Structuralism وليس من شك في أن الكثيرين ممن كانوا في بداية الأمر يعتبرون الوجودية بمثابة النور الذي يمكن أن يعيشوا في ضوئه، اكتشفوا أنها أدت بهم من الناحية الأخلاقية إلى طريق مسدود " فقد كان سارتر ينادي ويبشر بأن الإنسان هو الذي يصنع نفسه بأفعاله التي له حرية اختيارها والتي يتحمل مسؤوليتها، وأنه لا يوجد محك أو معيار أخلاقي موضوعي ثابت للسلوك "[1]، وصحيح أن الوجودية حررت الكثيرين من التقاليد والأوضاع المتعارف عليها وسادت في فترة الحداثة كظهير فلسفي إلا أن هناك من يرى أن هذه الحرية هي حرية جوفاء، ولكن مع كل الانحسار الذي منيت به الفلسفة الوجودية إلا أنها كان لها دور مهم في الكشف عن زيف ورياء الفكر البرجوازي.

وجاءت ثورة الطلاب عام 1968 لتعبر عن الحيرة الناجمة عن عدم وجود نظرية قوية وواضحة ومتكاملة تتماشي مع المتغيرات التاريخية لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وتكون ركيزة يقوم عليها نقد الأيديولوجيا البرجوازية، وقد خرج جان بول سارتر إلى الشارع مع الطلبة ولكن انحسار الوجودية وتراجعها جعل من مشاركته مسألة رمزية فحسب ولم تفلح هذه في إحياء الوجودية حتي تكون من جديد المنطلق الفكري والنظري والأساسي لحقبة الستينيات (ما بعد الحرب) كما كانت في فترة الحداثة، وهكذا وجد الطلاب أنفسهم في أعقاب ثورة 1968 أمام فراغ تنظيري وأيديولجي بعد أن ثاروا على منظري الوجودية أمثال سارتر وأيضا ثورتهم على أتباع الفكر الماركسي في ذلك الوقت والمفكرين اليساريين عموما " وقد ارتبط انحسار

[1] أحمد أبو زيد : المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1995، ص8.

الوجودية والتشكك أو حتى الكفران بالماركسية إلى الميل في بعض الأوساط المثقفة إلى التخلص من الوهم في السياسة وقيام ما يمكن تسميته (بنزعة الهروب من التاريخ)"[1].

ولقد أدى انحسار الوجودية إلى ظهور مفاهيم جديدة على ساحة الفكر الأوربي في نهاية الستينيات تتجاوز ما في الوجودية من أفراط في الذاتية ومغالاه في الحرية الفردية، وأيضا تتجاوز عجز الوجودية عن التغلب على الحيرة السياسية والأيديولوجية، فظرهت مفاهيم فلسفية جديدة تنادي بالتمرد والخروج عن الأفكار الشمولية مثل (الماركسية – الوجودية) كفكر وأيديولوجيا تدعي لنفسها القدرة على تأويل التاريخ .

وكان من أهم من نادوا بتجاوز تلك الأيديولوجيات هو المفكر جان فرانسواليوتار Jean F. Lyotard، الذي دعي إلى مقاومه تلك الأفكار كسرديات كبرى بمجرد التوقف عن الاعتقاد أو الإيمان بها، فهو لا يدعو إلى العنف أو التصدي لها بالقوة، ولكنه يؤكد على أن تعطيل الإيمان بها سوف يفقدها سلطاتها ويقوض هيمنتها "[2] .

والسرديات الكبرى هي ذلك النمط من الخطابات التي تتمركز حول افتراضاتها المسبقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها أو تقاوم أية محاولة للتغير أو النقد أو المراجعة وتقف تلك الخطابات أو السرديات الكبري خارج الزمن ولا تسمح بالشك في مصداقيتها وتظهر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون ودائما ما تكون تلك السرديات ذات طبيعة سلطوية وإقصائية تمارس التهميش ضد كل أنواع الخطابات الأخرى الممكنة.

---

[1] أحمد أبو زيد : مرجع سابق

[2] أحمد أبو زيد. مرجع سابق، ص14

ويطرح ليوتار مفهوم السرديات الصغرى بوصفها بديلا نظريا للسرديات الكبرى " والسرديات الصغري هي خطابات تتشكل من قبل جماعات أو تجمعات معينة لتحقيق أهداف محددة ذات طبيعة مرحلية ووقتية براجماتية ولا تحمل الطابع الشمولي ولا السلطوي القسري للسرديات الكبرى"[1] .

فمن الممكن أن تتكون تلك السرديات الصغرى من مجموعة من المقالات والخطابات التي تطرحها أقلية معينة داخل المجتمع والتي قد تتفق مع أهداف لأقليات أخرى ضمن نفس المجتمع، وبمجرد تحقيق تلك الأهداف تحل السرديات الصغري تلقائي وتتلاشى دون أن تتحول إلى أيديولوجيا سياسية أو اجتماعية ثابتة ومثال على ذلك مطالب ثورة 1968 بفرنسا حيث تلاقت مطالب الشباب والطلاب مع مطالب الطبقة العاملة والحركات النسوية، والتي تمثلت في تحقيق المزيد من الحريات، وتعطيل الممارسات الرأسمالية المتطرفة ولم تتحول تلك المطالب إلى تيار سياسي أو فكري ذي طابع شمولي .

العولمة Globalization:

تعد العولمة من أكبر المصطلحات التي تعرض لها المفكرون والنقاد والسياسيون في مختلف المجالات المعرفية، وكان من أهم الإشكاليات في تناول العولمة كمصطلح هي علاقتها بحقبة ما بعد الحداثة، وكان السؤال الأهم : هل كانت العولمة سببا في ظهور ما بعد الحداثة ؟ أما كانت ما بعد الحداثة سببا لظهور مصطلح العولمة؟ أم أن العولمة وما بعد الحداثة ظاهرتان مترافقتان؟ يصف المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار العولمة " بأنها تداخل للمستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية لخلق حالة عامة تصبح منها ما بعد الحداثة والعولمة مصطلحا أو تفسيرًا لحالة تاريخية واحدة، أو أنها تعبر عن ظهور المجتمع العالمي الموحد اقتصاديا وسياسيا وثقافيا بهدف تهميش سلطة

[1] معن الطائي، أماني أبو رحمة : الطريق إلي بعد ما بعد الحداثة، أروقة للنشر، 2011، ص94

الدولة القومية وقدرتها على التحكم بأسواقها واقتصادياتها المحلية، والعولمة تسعى إلى إخضاع جميع جوانب الحياة الإنسانية لشروط السوق والعمل التجاري والشركات عابرة الجنسيات بهدف تقويض تدخل الدولة .

ولقد ظهرت فكرة العولمة في السبعينيات والثمانينيات في مرحلة ما بعد الحداثة كاستيعاب للحظة الحضارية والفكرية التي تم تأسيسها منذ عصر التنوير، ومراجعة نقدية لسجل هذه المرحلة، بإسقاط مسلماتها والتأسيس لحضارة ووعي حضاري جديد .

والعولمة بالمفهوم المتداول تنسب إلى كلمة Globe وهي تعني كوكب الأرض ولقد عربت إلى كوكبه Globalization وهي تصبح بذلك ترجمة لكلمة Globality وهي العالمية التي تحول العالم إلى شكل موحد يلغي الحدود بين الدول والأمم، متزامنا مع الظواهر الحياتية والمستجدات الفكرية والتطورات التكنولوجية والعالمية، والتي تدفع في اتجاه زيادة ترابط العالم وتقاربه، وربما دمجة اقتصاديا وثقافيا وسياسيا، الأمر الذي يعني إلغاء الفواصل بين الأفراد والمجتمعات والثقافات والدول .

والعولمة هي " تقارب المسافات والثقافات والمستجدات"[1]، وعلى هذا تكون العولمة هي تكثيف العلاقات الاجتماعية على الصعيد العالمي، وربط المحلي والدولي بروابط اقتصادية وثقافية وسياسية وإنسانية، والتحول بالمجتمعات من حالة الفرقة والتجزؤ إلى حالة الاقتراب والتوحد، ومن حالة الصراع إلى حالة التوافق ومن حالة التباين إلى حالة التجانس والتماثل، ومن هنا يتشكل وعي عالمي وقيم موحدة تقوم على مواثيق إنسانية عامة.

وموجة العولمة وحركة دمح العالم اقتصاديا وثقافيا وسياسيا أخذت تزحف بقوة إلى كل المجتمعات وتتجه نحو كل الثقافات وتتغلغل في كل الاقتصادات، وتربط كل زاوية من زوايا العالم القريبة والبعيدة، ولقد استمدت

[1] Ronald Robertson. Globaliztion, 1992, London, P8.

العولمة حيويتها من الثورة العلمية والتكنولوجية الراهنة، ومن التطورات في وسائل الاتصالات والمعلومات التي تؤدي إلى دمج العالم زمانيا ومكانيًا.

العولمة الاقتصادية :

العولمة أساسًا هي مفهوم اقتصادي، قبل أن تكون مفهوما علميا أو سياسيا أو ثقافيا أو اجتماعيا، ويعود هذا الارتباط العميق والعضوي بين العولمة من ناحية والمفاهيم الاقتصادية من ناحية أخرى إلى أن المظاهر والتجليات الاقتصادية للعولمة هي أكثر وضوحا في هذه المرحلة.

والعولمة الاقتصادية يقصد بها " أن النظام الاقتصادي العالمي هو نظام تحكمه أسس عالمية مشتركة، وتديره مؤسسات وشركات عابرة للقوميات Transnationalism ذات تأثير على الاقتصادات المحلية، فلقد بلغ النشاط الاقتصادي مرحلة الاستقلال عن الدولة القومية والاقتصاد الوطني، وانتقل مركز الاقتصاد من المحلي إلى العالمي ومن الدولة إلى الشركات"[(1)]، وعلى هذا فإن العولمة الاقتصادية تستجيب لقرارات المؤسسات العالمية والاحتياجات والتكتلات التجارية ومتطلبات الشركات عابرة القارات أكثر من استجابتها لمتطلبات الاقتصادات الوطنية والتي أخذت تذوب في الاقتصاد العالمي.

ولقد شكلت العولمة الاقتصادية نقله نوعية جديدة في التاريخ الاقتصادي العالمي على صعيد إعادة تأسيس قواعد ومؤسسات وبنية نظم الاقتصاد، ولقد أدى هذا بدوره إلى اندفاع الدول نحو نظام الاقتصاد الحر، والخصخصة والاندماج في النظام الرأسمالي كوسيلة لتحقيق النمو، كل هذه الاتجاهات الاقتصادية الجديدة وغيرها من التطورات تشكل في مجملها العولمة الاقتصادية والتي تفترض أن العالم قد أصبح وحدة اقتصادية واحدة تحركة قوى السوق التي لم تعد محكومة بحدود الدولة القومية، وإنما ترتبط بمجموعة من المؤسسات المالية والتجارية والصناعية العابرة للجنسيات.

[(1)] Malcolm Waters – Globaliztion, London. 1995, P8.

وعلى الرغم من أن العولمة الاقتصادية بكل أهدافها الرامية إلى خلق نظام اقتصادي واحد مع حرية التجارة، فهي ليست منفصلة عن الرأسمالية بكل سلبياتها الاحتكارية والتي تزيد من غنى الدول الكبرى وتضاعف من فقر الدول النامية، وأيضا تحويل العالم إلى عالم يهتم بالأقتصاد أكثر من اهتمامه بأي أمر حياتي آخر بما في ذلك الأخلاق والقيم الإنسانية والتي تراجعت تدريجيًا.

العولمة السياسية :

كانت السياسة دائما معزولة عن التطورات والتأثيرات الخارجية، فالسياسة بطبيعتها محلية، بل هي من أبرز اختصاصات الدولة القومية التي تحرص كل الحرص على عدم التفريط بها، فالسياسة مرتبطة بمفهوم السيادة وبممارسة الدولة لصلاحياتها وسلطاتها على شعبها وأرضها وثرواتها الطبيعية .

والعولمة السياسية لا تعني القضاء على الدولة، وإنما تتضمن دخول العالم إلى مرحلة سياسية جديدة، فالقرارات التي تتخذ في عاصمة من العواصم العالمية سرعان ما تنتشر انتشارا سريعا إلى كل العواصم، والتشريعات التي تخص دولة من الدول تستحوذ مباشرة على اهتمام العالم بأسرة والسياسات التي تستهدف قطاعات اجتماعية في مجتمع ما تؤثر تأثيرا حاسما في السياسات الداخلية والخارجية لكل المجتمعات القريبة والبعيدة .

والعولمة السياسية برزت على الساحة العالمية مع سرعة انتقال الأخبار والأحداث السياسية دون الحاجة إلى ترخيص، مثل هذا الانتقال الحر للأخبار والانتشار السريع للقرارات والتمدد الأفقي والرأسي للسياسات والذي سقطت معه الحدود السياسية أحدث نوعا من العولمة السياسية وتحقيق مقولة " إن السياسة في كل أرجاء العالم مرتبطة بالسياسة في كل أرجاء العالم "[1]، وهذا يعني الخروج عن النطاق الوطني، وتمدد السياسة على الصعيد العالمي، ودخولها مرحلة السياسة بلا حدود.

[1] Richard Falk – Towrds anew Global Politics – Cambrıdge 1995 بدون ترقيم .

العولمة الثقافية :

إن العولمة الثقافية هي ظاهرة جديدة، تستمد خصوصيتها من عدة تطورات فكرية وقيما سلوكية، ويأتي في مقدمة هذه التطورات انفتاح الثقافات العالمية وتأثرها ببعضها البعض، ولم يحدث في التاريخ أن أصبحت المناطق الثقافية منفتحة ومنكشفة بقدر ما أصبحت عليه الآن.

ولا يتضمن هذا الأنفتاح بالضرورة ذوبان الثقافات والحضارات في بعضها البعض بل إن العولمة هي عملية نقل الثقافات والأفكار والأيديولوجيات وحتى الأديان بما في ذلك تياراتها المتشددة والمتسامحة إلى المستوى العالمي، ولا شك أن هذا الارتقاء بالثقافات إلى المستوى العالمي سيسمح ببروز مفاهيم وقيم ومواقف إنسانية مشتركة وعابرة لكل المناطق الحضارية والثقافية.

ومن ناحية أخرى فإن العولمة الثقافية تتضمن "بلوغ البشرية مرحلة الحرية الكاملة لانتقال الأفكار والمعلومات والبيانات والاتجاهات والقيم على الصعيد العالمي، وبأقل قدر من القيود والعراقيل والضوابط "[1]، وعلى هذا فقد فقدت الدول في ظل العولمة الثقافية القدرة على التحكم في تدفق الأفكار فيما بين المجتمعات، فقد أصبح ملايين من البشر موحدين تليفزيونيا وإخباريا من خلال الأقمار الصناعية وشبكات الأنترنت، واصبح أكثر من نصف عدد سكان العالم يتابعون معا بالصوت والصورة حدثا عالميا واحدًا، وتعني العولمة الثقافية ايضا " انتقال تركيز الفرد من المجال المحلي إلى المجال العالمي، والنظر إلى الإنسانية على أنها ذات كلية واحدة ذات مصير واحد وبقاء وفناء واحد وتشترك مع بعضها في قيم عميقة تتخطي كل الخصوصيات الحضارية والثقافية "[2]، وعلى هذا فإن العولمة لا تنفي الهوية الوطنية، لكن بجانب الهوية الوطنية ستنمو الهوية الإنسانية والمواطنة العالمية وبروز جيل جديد من المواطنين العالميين المتسببين

[1] عبد الخالق عبد الله : العولمة جذورها وفروعها، مجلة عالم الفكر، **1999**، ص76.
[2] سالم يغوت هويتنا الثقافية والعولمة، مجلة فكر ونقد، **1998**، ص37.

للعالم بقدر انتسابهم للوطن، فالولاء للإنسانية لا يعني سقوط الولاء للجماعة أو الأمة كما أن التواصل مع قضايا العالم المشتركة كقضايا البيئة وحقوق الإنسان لا يعني فقدان الإتصال بالوقائع الوطنية أو الاهتمامات المحلية.

تناقضات ومفارقات العولمة:

مع المناداة بالعالمية والكوكبية Transnationalism نجد مفارقات كثيرة داخل هذا النسق الجديد، فالتنمية لم تشمل إلا الدول العظمى، بينما تعاني دول كثيرة من دول العالم الثالث من الفقر، الأمراض، الحروب الأهلية، نقص في الموارد الطبيعية .

ومن المشاكل أيضا التي أفرزتها العولمة هي مشكلة التثاقف أو ما يعرف "ب عولمة التثاقف Aculturalism" والتي يقوم بها العالم الصناعي بإجراء عولمة ثقافية تحت سيطرته ولمصلحة سكانة دون الأهتمام بباقي دول العالم " فأصبحت الثقافات الإقليمية والنتاجات المادية لتلك الثقافات ليس لها وجود إلا داخل المتاحف في ظل العولمة الكونية One Universal، واصبحت المعتقدات وبعض أشكال الثقافة منتجات سياحية، بهدف تقليص هويات الدول صاحبة الحضارات تحت شعار القرية الواحدة أو العالم الواحد"[1]، فالعولمة بذلك لا تعني العدالة الاجتماعية والتنموية في كل أطراف العالم بل أصبح العالم منقسم إلى قسمين هما : المركز – المحيط، رأسمالية متطورة – بلدان متخلفة تابعة في العالم الثالث، وبذلك ظلت قضية اللحاق بالغرب مطروحة بصورة مباشرة أو غير مباشرة مع ظهور فكرة العولمة .

ومع سيادة العولمة في المجتمع الدولي تم القضاء على الطبقة الوسطى وهي الطبقة النشطة سياسيا واجتماعيًا وثقافيا، وهي الطبقة الكابحة لجميع تيارات التطرف وكانت دائما السند القوى لدولة القانون، والرعاية الاجتماعية، وبرزت من صفوفها النخب السياسية والفكرية المجددة.

[1]Masao Miyoahi – DocumentoCostleCataloge K 1997, P199.

والعولمة الاقتصادية تستهدف الشرائح القادرة على الاستهلاك في كل مكان فلا مكان للفقراء في حساب الشركات عابرة الجنسيات، والتي جعلت العالم سوقا مفتوحا فتحول كثير من سكان العالم الثالث إلى باعة جائلين لصالح الشركات عابرة القوميات.

وعند تحليل العولمة نجدها من الخارج مغلفة بالمبادئ الإنسانية كالديمقراطية والمساواة والحرية الكاملة على الأصعدة الدولية، أما الهدف الحقيقي فهو يتمثل في صياغة جديدة لإعادة المركزية الرأسمالية Recenterlizationوهيمنتها العابرة للقارات في ثوب جديد مستحدث .

وعن طريق ربط أجزاء العالم اقتصاديا فإن الدول النامية لا تشكل في ذلك النظام قوة إنتاجية حقيقية إلا بارتباطها بالمراكز الرأسمالية المسيطرة عليها ولذلك فسوف تظل بعيدة عن دائرة السياسة وتخضع لشروط الرأسمالية المستحدثة المتعدية الجنسيات .

ومع بلورة نظام الثقافة العالمية والاحتكار التقني والإنتاج الإعلامي هذا سوف يشكل بدوره نمط محدد من الوعي الثقافي، وفرض نماذج وفلسفات غربية وتراجع دور العملية الثقافية والاجتماعية في المجتمعات النامية، وسوف يشكل أيضا نوعا من الازدواجية الثقافية التي تجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة مما قد يؤدي إلى تغيير ملامح الثقافة الوطنية"[1] .

ومن مساوئ العولمة الثقافية أيضا " إحياء ثقافات الأقليات السلفية كرد فعل للحفاظ على التراث وخصوصيته العرقية أو الدينية أو التاريخية أو القبلية"[2]، ولا شك أن حركات التطرف بكل أشكالها في كل أجزاء العالم هو نتاج الهيمنة الرأسمالية على الثقافات الإقليمية وتشجيعها للثقافات المتعارضة .

---

[1] علي وطفه . الثقافة وأزمة القيم في الوطن العربي، بيروت، معهد دراسات الوحدة العربية، 1995، ص35.

[2] أحمد مجدي حجازي: العولمة وتهميش الثقافات الوطنية، عالم الفكر، الكويت، 1999، ص123

ولقد أحدثت العولمة نوعا من التفكك وأيضا أفرزت الهجرة غير الشرعية من دول الجنوب إلى الدول الصناعية للبحث عن العمل، ومع هذا فقد غاب البعد الوطني كفاعل مؤثر عن طريق تضخيم الصراعات والمشكلات الاجتماعية ومن هنا يشتد حنين الإنسان المعاصر إلى خصوصية عميقة وهو يحيا في بيئة متشابكة تخلو من الخصوصية القومية.

المشكلات البيئية ومستقبل الإنسانية:

إن التغير الحادث في العالم أضحي سريعا ومكثفا الأمر الذي جعل من الصعب على الإنسان أن يلاحقه أو أن يتكيف معه وبهذا تزايدت الصعوبات وتعقدت الأمور فإذا قارنا بين المراحل والعصور التي مر بها الإنسان منذ عهودة القديمة، وجدنا أن الإنسان قضى نحو ثلاثة ملايين سنة وربما أكثر حتى وصل إلى ما عرف بمرحلة التصنيع .

ولم يمضي كثيرا حتي دخل العالم مرحلة " ما بعد التصنيع Post Industrial" وإن معظم ما توصل إله الإنسان حاليا من اختراعات تكنولوجية متطورة مثل الكمبيوتر، والمضادات الحيوية، والطاقة النووية، وأسلحة حرب الفضاء، وزراعة الأعضاء وغير ذلك قد حدث فقط خلال فترة قصيرة، الأمر الذي جعل الإنسان غير قادر على تقبلها ومعايشتها والاستفادة منها، حيث أن معظم هذه التغيرات لم تكتسب صفة العالمية، وإنما حدثت في أماكن محددة وبطريقة مستقلة إلى حد كبير، وكثير من الدول الواقعة خارج نطاق الغرب أصبحت مستهلكة فقط لتلك النتاجات التكنولوجية الجديدة.

ولقد أحدثت تلك الثورة الصناعية خلل بيئي في مناطق عديدة من العالم وكذلك إفناء أنواع كثيرة من الكائنات الحية ونضوب الموارد الطبيعية ونقص الغذاء مع احتمال تدمير العالم وفناء الجنس البشري بقيام حرب عالمية ثالثة يستخدم فيها السلاح النووي وحرب الكواكب .

وكثيرا من بلدان العالم الثالث مهددة بكوارث بيئية مثل انتشار الأوبئة وتحول بعض المدن الشرقية ذات الحضارة العريقة إلى بؤر للفساد والجريمة وتفشي ظاهرة العنف .

ولقد اتضح الآن أن قضايا البيئة والتلوث البيئي والتدهور المستمر وبروز مشكلات معاصرة مثل الارتفاع الحراري وانكشاف الأوزون وتدمير الغابات والتصحر وتراكم النفايات النووية والتي تهدد البشرية في بقائها، وأيضا مشكلة الانفجار السكاني وهي من أخطر مشاكل الجنس البشري، حيث يتوقع أن يصبح عدد سكان العالم خلال السنوات القليلة 10 مليارات نسمة، هذا التزايد المطرد في عدد السكان يشكل ضغط على الموارد الطبيعية ويؤثر على نوعية الحياة على الكرة الأرضية حيث أن مشكلة السكان ترتبط بقضايا أخرى مثل الفقر والمرض والأمية .

وبالإضافة إلى مشاكل البيئة الطبيعية هناك مشاكل خاصة بالبيئات الاجتماعية في بنياتها الداخلية "فالإنسان في دول عديدة يعاني من الاضطهاد والظلم والقهر، وتشير البيانات أن نحو مليارين من سكان العالم يعيشون في ظل أنظمة قمعية وسلطوية تمارس درجات عالية من القمع وأيضا تظهر البيانات أن 67 دولة من دول العالم فقط هي التي تلتزم التزاما كاملًا بحقوق الإنسان أما البقية فهي قمعية من ضمنها 20 دولة هي الأسوأ في العالم"[1]، لذلك نشطت منظمات حقوق الإنسان للكشف عنها والضغط المعنوي والمادي على تلك الدول للالتزام بحقوق الإنسان الواردة في الإعلان العالمي.

[1] حاتم النجار . الغرب والعرب وحقوق الإنسان، الجمعية الكويتية لحقوق الإنسان، الكويت، 1997، بدون ترقيم .

الفلسفة التفكيكية Phylosophy of Deconstruction:

ظهرت التفكيكية Deconstruction في الولايات المتحدة الأمريكية في نهاية الستينيات حتى السنوات الأولى من الثمانينيات، نتيجة لأزمة الإنسان بعد أن فقد القدرة على التحكم في عالمه، وعدم الرضا عن الوضع الثقافي الذي كان سائدا في تلك الفترة، والتي سيطرت عليها الفلسفة البنيوية Structuralism.

ومع ظهور تيارات نقدية لتيار البنيوية بتركيباتها، جاءت التفكيكية لتعبر عن حالة التمرد على كل الأوضاع السائدة، لتتحول من مفاهيم المنهج البنيوي الخاص بعملية الدراسات الإنسانية والأدبية والفنية، وتقنين النقد، ووضع الضوابط والأحكام الموضوعية لتفسير الدلالة في عصر سادت فيه التكنولوجيا، واحتل فيه رجال العلم والعمل المكانة التي كان يحملها رجال الفكر والفن، لتقوم التفكيكية كاستراتيجية نقدية على أساس رفض فكرة أن البناء شيء موجود بالفعل وبطريقة موضوعية، فهو يقوم على الشك في التناظر المفترض بين العقل والمعني، بل ويرفض فكرة وجود منهج يوحد بينهما .

والتفكيكية تعتبر من أبرز واشهر الفلسفات في حقبة ما بعد الحداثة " وهي فلسفة تنكر المركزية الأوربية وتفكك البنيات الموهومة للفكر، وتخنلف عن الفلسفات السابقة التي عبرت عن مركزيات سادت زمنا طويلا، والتي ركزت على المدلول وعلاقته بالدال في أنها تبدد اليقين، وتغيب الدلالة الثابتة وبالتالي المركز والنواة والتي تتمحور البنية حولها"[1]، وعلى هذا فإن التفكيكية تشكك في الموضوعات والأفكار الموروثة عن العلامة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية، "فهي بذلك تعني في مفهومها إغفال أو التغاضي عن كل ما يعتبر قضية مسلما بها في اللغة وفي

[1] صلاح قنصوة : الفلسفة الراهنة والعولمة، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة 1999، ص291.

تجربة الحياة اليومية على السواء، بل وفي كل الإمكانات المتاحة، وبالتالي تعتبر مقبولة في مجال الاتصال والتواصل البشري "[1].

وتقدم التفكيكية عالما تسوده فوضى ولا تعترف بالقوانين أو السلطة أو الضوابط والتعليمات الواضحة، لتنطلق بلا قيود في تفسير دلالة الظواهر بصورة أشد عنفا وأكثر فوضوية ويقلل هذا المعتقد من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول الدراسات الإنسانية والحقيقة والمعنى والوعي والتفسير مما يترتب عليه أن يتحول كل شيء وبالتحليل إلى شيء ممزق.

وتتخذ التفكيكية بذلك موقفا استعراضيا يعتمد على صياغة إحساس عام بأزمة النقد في أواخر الستينات، مما هيأ المناخ لاستقبال الفكر الجديد الخاص بحركة نقدية تري المفارقات والمتناقضات في كل أشكال الخطاب، مما جعل منها نوعا من التحدي والمواجهة لكل ما هو عادى ومألوف .

وقد لجأت التفكيكية إلى صياغة موضوعاتها النقدية باستخدامها لمصطلحات جديدة وغريبة ومعقدة، تتغير من حين لآخر مما جعل المواقف المالوفة في النقد تبدو غير مألوفة والكتابات تتميز بدرجة عالية من الصعوبة والغموض والتعقيد، مما قد يبدو مؤشرا على عدم وضوح بعض الأفكار أو على الأقل عدم استقراراها ولقد اعتمدت التفكيكية على بعض العناصر الأساسية مثل:

- المعرفة .
- اللغة
- الحضور والغياب.
- لا نهائية الدلالة .
- رفض الثوابت والقرارات المعتمدة .

[1] أحمد أبو زيد : المدخل إلي البنيوية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة 1995، ص291

- غياب المركز الثابت للمعرفة .
- مفهوم التدمير في حد ذاته للموروث.
- رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ.
- ليس هناك شيء مقدس ثابت .
- الاختلاف والرفض هما أساس الفكر .
- الشك المطلق الشامل في كل شيء .
- العالم في حالة تغير دائم ليس له مركزية ثابتة .

وعلى هذا فإن التفكيكية تهدف إلى " إقامة فلسفة مادية تتنكر لكل العناصر المثالية، وتحاول تخليص الفكر من المثاليات مثلما فعل ماركس Marxونيتشه Nietzsche وهايدجر Heidegger من قبل "[1] .

وتقوم التفكيكية على إعطاء الحرية للقارئ أو المشاهد في أن يقدم فكره هو في تفسير العمل بالطريقة التي يراها، ومن هنا فهي تعطي الثقة في قدرات الذات في تفسير الأعمال كما يتراءى لها، ولكنها تتوقف في الغالب على حالة من الشك الذي يحطم كل شيء فلا شيء موثوق فيه ولا شيء مقدس ويتوقف التفكيك في معظم الأحيان عند مرحلة الشكل .

وقراءة الأعمال الأدبية والفنية تفكيكيا تكشف عن التقابل الذي يقوم على إثبات الشيء ونقيضه في النص الواحد، وحتى في العبارة الواحدة، فالخطاب الفلسفي يحدد نفسه بالتعارض والتقابل Opposition مع الكتابة، وبالتالي فهذا التعارض في رأي " جاك دريدا Jacques Derrida" ليس مسألة عارضة وإنما هو حاجة بناءة مرتبطة بالخطاب الفلسفي ذاته، فكل وضع أو موقف أو معنى مسلم به، لا يلبث أن يظهر على أنه ليس أكثر من مجرد زيف، وعلى ذلك فإن من الخطأ أن نأخذه على أنه هو المعني أو الموقف النهائي والأخير الذي لا يمكن الجدال فيه .

---

[1] أحمد أبو زيد . مرجع سابق، ص288

وبذلك قامت مفردات التفكيفية كمنظومة أو استراتيجية على اختفاء المركز المرجعي الثابت، والمفهوم الحر اللانهائي للدلالات وتحول اللغة إلى أنساق من العلامات، تتحول جميعها إلى دعائم ترسخ لا نهائية المعني مما يجعل الوجود في عصرنا ذاتا مفككة ويصبح النص شبكة من الاختلاف DifferentationTraces ويصبح التفسير عملية تفجير للمعني في اتجاه الانتشار، ويصبح الخطاب عملية استخدام للمجاز وهكذا تتحول عدة مسلمات إلى نقيضها فمثلا.

- الوحدات إلى متعددات.
- المركز إلى مركزيات لا نهائية .
- الألفة إلى فراغ.
- الوجود إلى معرفة وفلسفة لغة.
- الحقيقة إلى صواب وخطأ.
- الواحد إلى لا نهائي.
- التفسيرية إلى تفكيكية.

المتغيرات التاريخية وبوادر التحول إلى ما بعد الحداثة :

كان للتغيرات التاريخية التي شهدت المرحلة الانتقالية من حقبة الحداثة إلى ما بعد الحداثة أثر فاعل في تغيير الوعي الخاص للفنان، وأيضا ما هية العمل الفني ودوره في المجتمع مما أدى إلى ظهور بوادر التحول إلى مرحلة تاريخية جديدة في حركة الفن التشكيلي العالمي والتي تميزت بظهور اتجاهات فنية تختلف في المفهوم الفني والفلسفي عما قدمه الفنانون من قبل في حقبة الحداثة .

فعلى صعيد المتغيرات السياسية وخاصة في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات كان للحرب الأمريكية الفيتنامية أثرا كبيرا في تغير موقف الفنانين وأيضا تغير المفاهيم الخاصة بالعمل الفني في تلك الفترة، فكان للحركات الدولية الإستهجانية والرافضة لتلك الحرب وأيضا ثورة الطلاب في أوربا عام

1968 والتي أدانت الثقافة الاستعمارية للولايات المتحدة الأمريكية " حدث نوع من الرفض لكل ما هو أمريكي أو ما أطلق عليه New American Cultural باعتبار هذه الثقافة نابعة من مفاهيم اجتماعية استعمارية والتي أطلق عليها النقاد والفنانين American Cultural Imperialism فظهرت توجهات كثيرة من قبل الفنانين داخل أمريكا نفسها وفي أوربا رافضة لفن العامة Pop Art على أساس أنه طراز فني أمريكي وبهذا لاقى هذا الاتجاه نوع من الجدل والنقد على أساس تعبيره عن الثقافات الرأسمالية [1] .

وتبع هذا الموقف الرافض للثقافة الرأسمالية أن حدثت ثورة ضد كل المقاييس الراسخة في ذلك الوقت، وقد نتج عن هذه العملية أن أصبح هناك تركيز على قدسية فردية الفنان والذي تنامي عنده شعور قوى في أن يعيد ابتكاره القائم على فكرة الأصالة، حيث كان الفنانين يرغبون في أن يكون لهم امتداد وليس لهم أجداد.

ومع التطور السريع الذي شهدته المرحلة الانتقالية بين فنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة، أصبح الفنانون يحاولون أن يكتشفوا ما يمكن أن يفعله الفن عندما يكون محل للبحث والجدل فأصبح فنهم يمر بعملية أبتكار لغة جديدة للتواصل والتفاهم بين الجمهور للتعبير عن الأحداث الاجتماعية والسياسية والتي أصبحت هي المحرك الأساسي لعلاقات الدول وأيضا أصبح لها تأثيرا فاعلا على الأفراد داخل هذه المجتمعات.

ومع فكرة العولمة وسيطرة السوق العابرة للقارات والحدود السياسية أصبح الفنان يقدر دوره المهم في عملية التغير المنشود للمستقبل ونبذ فكرة الفنان المنتج المستقل الذي يقوم بإنتاج عمل فني محسوس ذي موضوع فيزيقي ينبغي أن يباع لتاجر لوحات أو فرد أو مؤسسة وأصبحت هذه الفكرة مثال قديم لاقتصاد السوق التجاري للفن .

[1] Andreas Huyssen , Documenta مرجع سابق P400.

حيث "يمر الفنان الذي نبذ المفهوم القديم للقطعة الفنية المتفردة أو الإنتاج المعد للاستغلال الفردي، بعملية ابتكار يكون الفنان فيها أكثر تواصلا مع المجتمع ودوره الغامض الذي يلعب فيه شخصية الفنان الهامشي والمنتج المستقل "[1]، وعلى هذا أصبح الفنان في تلك المرحلة يرغب في الوصول إلى الجمهور من خلال ازاحة الحواجز بين فروع الفن ليصبح بذلك العمل الفني مجال للتأمل العقلاني وموضوعا للتساؤل حول الفن ووظيفته في المجتمع، فاستبدل الفنان إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليصبح المشاهد جزءا من العمل الفني في بعض الأحيان، رغبة من الفنان في أن يصيغ علاقة بين الفن والحياة بما فيها من صراحة وهزل .

وفي تلك المرحلة أراد الفنانون إعادة النظر بمفهوم اللوحة وأيضا الحدود والقيم الفنية والتي يمكن الاعتماد عليها في تمييز الأعمال الفنية وعلاقتها بالمجتمع وصالات العرض والمتاحف ونقاد وتجار الفن، ومن هنا تغيرت الأسس الجوهرية للعمل الفني من حيث كونه انطباع بصري ملموس يستجيب إلى حاجات فكرية ووجدانية للإنسان، وتحول إلى منشط ثقافي وفعل ناقد داخل المجتمع واصبح المهم هو فكرة العمل وليس العمل بحد ذاته، وتم الخلط بين عدة أنظمة فنية من (نحت – عمارة –رسم – حفر – تصوير – مسرح – موسيقي – تصوير فوتوغرافي – فيديو – جسد آدمي حقيقي) ليتحول العمل الفني إلى استعراض سمعي بصري وحركي، وتعددت الأساليب وتداخلت المعايير وصار التجديد هدفا بحد ذاته ومع هذا المفهوم الجديد هجر كثير من الفنانين في بداية السبعينيات المراسم وصالات العرض التقليدية والمتاحف وتجار الفن والمتعهدين ليعملوا في الأرض والطبيعة .

وعلى هذا لم تعد المعايير الجمالية التي يقاس بها العمل الفني تسير وفق معيار ثابت أو محدد من قبل النقاد كمقياس وحيد للفنون، حيث تعددت

[1]Edward Lucie Smith مرجع سابق P35.

المعايير الجمالية والتي تستقي مبادئها من جماليات الفن ذاته واستنادا إلى ذلك أصبح الفن لا يقتصر على الأبعاد الجمالية، بل ظهرت الأبعاد الأخرى الاجتماعية والتاريخية والحضارية والأخلاقية التي تتضح من خلال الظواهر الاجتماعية وما تمثله من طبقية وتعددية داخل المجتمعات المختلفة، والبعد التاريخي والحضاري هو الذي يعرض الهوية والشخصية لشعب ما في مراحل تطوره وكفاحة وأفراحه وأحزانه، أما الدور الأخلاقي فله دورًا مهمًا في تشكيل المعاني والمبادئ الأخلاقية مما يكسب الفن بعدا أخلاقيا يرتبط بالقيم الإنسانية.

ولقد أدى التغير في المفاهيم الجمالية الخاصة بالعمل الفني إلى نهاية السيادة الخاصة بالنظرية الشكلية والتجريد، حيث ظهرت اتجاهات أخرى في مقابل هذه الفكرة الفنية فظهر الفن " المفاهيمي Conceptual Art" والذي تعلو فيه الفكرة عن العمل الفني ذاته لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يحدوها الجدل ووضع التساؤلات، ويصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد، من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودوره الفاعل في إحداث علاقة جدلية بين المشاهد والعمل الفني، وأيضا فنون الأداء Performance Art والتي وسعت من توظيف المدرك البصري والسمعي وشتي الحواس الأخرى من خلال العروض المفتوحة والتي يستخدم فيها الجسد الآدمي أما فن البيئة Environmental Art والذي حدا بالفنانين للتعامل مع الطبيعة ذاتها بموادها الفيزيقية مثل أعمال كريستو وتغليفة للمباني الشهيرة والستائر الممتدة بين التلال .

حول مفهوم ما بعد الحداثة :

إن ما بعد الحداثة Postmodernism هي وريثة، الحداثة وأيضا تجاوز لتلك الفترة (الحداثة) وقطيعة معرفية معها وتشكيك تجاه العديد من مبادئ، ومسلمات الحداثة التي سيطرت على العقل الغربي منذ الثورة الصناعية، فإذا كانت الحداثة هي مرحلة تاريخية تتميز بالبحث عن الجديد والمبدع وتتبني

الموقف التجريبي الطليعي على مستوى الإبداع لإنتاج مرحلة تاريخية تتميز بالمغايرة والاختلاف والتحدي والعبور، فإن ما بعد الحداثة تعبر عن تداخل الأزمنة - أسلوب الكتابة الحرة -وتعويم الدلالات - اللغة المعقدة - المعارضة - تحرير الدلالات وتخطي الحدود التقليدية لجماليات الفن التشكيلي والانفتاح على الثقافة الشعبية.

ومن المحاولات البارزة لتعريف ما بعد الحداثة ما قام به الناقد الأدبي والثقافي إيهاب حسن في مقال نشر عام 1985 بعنوان (ثقافة ما بعد الحداثة) والذي ظهر في صورة جدول يقارن بين الحداثة وما بعد الحداثة على مستوى المصطلح [1].

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومانسية	ضد الشكل
الرمزية	الشكل المفتوح
الشكل والهدف	العبث
التصميم الفني	الفرصة والصدفة
النظام	الفوضي
الإتقان	التفكيك
الإبداع	الغياب - التفريق
الحضور	الأسلوب الشخصي
التجميع	ضد التفسير واللاحسم
التحفة الفنية	السخرية

كما يشير جان فرانسو ليوتار في كتابة حالة ما بعد الحداثة the Postmodern Condition والصادر عام 1979 أن ما بعد الحداثة تعبر عن واقع

[1] منشورات المجمع الثقافي، 1995، ص30، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور.

قد واختفى بصورة نهائية ولم يعد شيء يجسر الهوية بين وعينا وبين الواقع الخارجي، فلم يبق لنا إلا سيل من الصور والرموز والإشارات المفتوحة الدلالات إلى ما لا نهاية [1] .

ولقد استخدم العديد من المفكرين مصطلح ما بعد الحديث للإشارة إلى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، والتحول من المجتمع الصناعي إلى مجتمع المعرفة والمعلوماتية أو مجتمع ما بعد التصنيع Post Industry الذي ظهرت فيه المنظمات الضخمة والشركات عابرة القارت والمجتمعات التكنوقراطية التي سادت فيها التكنولوجيات والإلكترونيات، والتحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية للتكنولوجيا أو ما يطلق عليه "الحتمية التكنولوجية" الذي سوف يتحول فيه العالم بفضل وسائل الإعلام الإلكترونية إلى "قرية كوكبية".

ويصف ديك هيبداج Dick Hebdige مفهوم ما بعد الحديث على أنه "التحول إلى الآلة والميكروتكنولوجيا وأفول نجم العمل اليدوي والأشكال التقليدية وظهور المذهب الاستهلاكي وتكتلات الاتصالات متعددة الجنسيات، وسيطرة الموجات الهوائية "[2] .

وهذا التعريف يفسر الفترة الانتقالية من مرحلة التحديث إلى ما بعد الحديث للمجتمعات ما بعد الصناعية للتأكيد على الفرق بينها وبين المجتمعات الصناعية التي سبقتها رغم احتفاظها ببعض سمات تلك المجتمعات السابقة في كل من الدول الرأسمالية والاشتراكية .

ويشير روبرت اتكينس R. Atkins في تعريفه لمصطلح ما بعد الحديث " أنه التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، وتتميز الأعمال الفنية في تلك الفترة بإعادة قراءة الموروث الفني

---

(1) Jean Francois Lyotard Postmodern Explined . Australia. 1992, P15.
(2) Dick Hebdige – Hiding in the Light – London – 1988. P195.

للحركات الطليعية في بداية القرن العشرين وقد بدأ استخدام المصطلح مع بداية السبعينيات عندما أعيد ترسيم الحدود بين الشرق والغرب بعد الحرب العالمية الثانية "[1]، ويعتبر الفن المفاهيمي Conceptual Art في نهاية الستينيات هو المرحلة الأولى لإشراقه فن ما بعد الحداثة حيث التحول من المضمون Content إلى المفهوم Concept إنطلاقا من المناهج التجريبية الخاصة بفنون مثل فن الأداء Performance وفن التجهيز في الفراغ Installation.

ويضيف إيهاب حسن إلى ماهية ما بعد الحداثة عدة نقاط أهمها " إن مرحلة ما بعد الحداثة تتميز بالمدنية إلى جانب القرية الكوكبية، التكنولوجيا خاطفة السرعة – أشكال فنية جديدة –الكمبيوتر كبديل أو امتداد للوعي – مناهضة حكم النخبة والصفوة – الفن يصبح جمعيًا– الرجوع إلى المادية – من الفن التجريدي إلى الفن البيئي الملموس – نحو الوجودي بعيدا عن الأسطوري – ثقافات متقابلة – تطور التجربة الراديكالية في الفن كما في السياسة –تداخل الوسائط – نهاية المبدأ الأستطيقي الذي يرتكز على جمال العمل الفني وتفرده "[2]، وإذا تعرضنا لمفهوم إيهاب حسن عن تعريف ما بعد الحداثة نجد أن فنون تلك المرحلة تتفق مع هذا التعريف حيث أصبحت تلك الفنون تهتم بالتجريب الثوري ضد التقاليد الموروثه وبعدت كل البعد عن الفن اللاشكلي التجريدي، وأصبح الفن اجتماعيًا جمعيًا يستدعي المشاركة الجماهيرية مثل فن التجهيز في الفراغ وفن الأداء والفن البيئي .

ولعل فنون ما بعد الحداثة يمكن التمييز بينها وبين الفنون الحداثية أنها توحي بنمط جديد من التقاء الفن بالمجتمع للتعبير عن المتناقضات مثل التفتت والتوحد – الفقر والسلطة –ثقافةالمدينة والثقافات الأخرى، كبداية لعهد وحدة كوكب الأرض، عهد جديد يتحد فيه الواحد مع الكل .

---

(1) Robet Atkins مرجع سابق .

(2) مارجريت روز : ما بعد الحداثة ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص58.

ويضيف تشارلز جينكس Charles Jencks في كتابة عن عمارة ما بعد الحداثة عدة تعريفات خاصة بماهية ما بعد الحداثة وهي " المزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحد – الشعبي والمتعدد في مقابل المثالي والحديث – الشكل السيميوطيقي في مقابل الشكل الحتمي – الفنان في مقابل الفنان كنبي – تعبير يقوم على المزج – يميل للإحالة التاريخية يميل للاستعارة والتمثيل – تعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إيحاءاتها الوظيفية "[1] .

ومن عرض جنكس لمفهوم ما بعد الحداثة نجد أن تفسيره لهذا المصطلح يعتمد أساسا على وضع متقابلات لبعض المفاهيم الخاصة بفنون الحداثة من حيث أنها تبنت فكرة مجتمع الصفوة والنخبة وأيضا وضعت الفنان في مكان خاص يميزه عن باقي أقرانه على أنه يملك موهبة استثنائية، وفي تعريفه أيضا نستخلص أن فنون ما بعد الحداثة اصبحت أكثر مشاركة مع المجتمع والجمهور وهو ما يتفق مع التعريفات السابقة لإيهاب حسن، وروبرت اتكينس .

ويضيف أكيلي بونيتو أوليفا AchilleOliva في تعريفه للفن ما بعد الحداثي" أنه يعود إلى الطرز القديمة وفي نفس الوقت يمضي إلى الأمام، وهو قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب، تلك الفكرة التي كانت في الماضي تتجه نحو التجريد، وهي تتضمن الفنون والطرق التي استبعدتها الفنون الحداثية مثل " إعادة القيمة إلى الصورة " [2]، ونجد في تفسير أوليفا لمفهوم فنون ما بعد الحداثة إدراكه لطبيعة الإشكالية الخاصة بفن التصوير حيث أصبح في تلك المرحلة متجاوزا لعدمية التجريد ومتجها إلى الانفتاح الثقافي والعناصر المتعددة في مقابل العناصر المتشددة المميزة لتيار الحداثة .

وفي أعمال فنون ما بعد الحداثة نجد أن هناك عودة إلى اللغة التمثيلية والأنساق المتباينة التي تناسب الأذواق المختلفة وتحمل رسائل مختلفة، وفي

[1] R- Jencks – Late Modern Architecture – P32 عن كتاب مارجريت روز ما بعد الحداثة .

[2] Achille Bonito Oliva – Transavantguarde International Milan – 1982.P44.

هذا التنوع تسليم بالتعددية الثقافية من خلال محاولة مزج القيم الشائعة للتعبير عن الظرف الاجتماعي الراهن وأيضا العودة إلى المضمون والبعد عن التجريد المطلق، وتعدد الدلالات حيث أن هذه التعددية تجعل للعمل سمة الانتشار والاندماج مع البيئة المحيطة سواء كانت بيئة اجتماعية أوثقافية أو اقتصادية أو سياسية، ويرجع بعض المنظرين أن هناك عوامل ساهمت في تأسيس تلك الحقبة التاريخية، وكان من أهمها انتقال المجتمع الغربي من مرحلة التصنيع إلى المجتمع ما بعد الصناعي ومجتمع التكنولوجيا الفائقة، ولقد أطلق العالم الاجتماعي (مارشال مكلوهانMcluhan. Mمصطلح القرية الكونية الإلكترونية Electronic Global Village لوصف مجتمع الإعلام والتكنولوجيا في الستينيات من القرن العشرين، ويؤكد الباحث أن انغ IenAng في كتابة (حروب غرفة المعيشة إعادة التفكير في جمهور وسائل الإعلام من أجل عالم ما بعدحداثي) "أن انتشار التليفزيون كان من المؤشرات المهمة على مرحلة ما بعد الحداثة فقد وظفت البرامج التي تعرض من خلال شاشة التليفزيون جميع خصائص وتقنيات ما بعد الحداثة مثل التنوع والاختلاف والتعددية والتناقض والمعارضة والنوستالجيا واللامركزية والإبهار البصري والنزعة الاستهلاكية التسليعية، وعن طريق أجهزة التسجيل التكنولوجية وإمكانات إعادة العرض، أصبح بالإمكان حفظ الماضي واستعادته في أي وقت ومن قبل أي فرد"[1] .

وقد ساهم التليفزيون في مرحلة ما بعد الحداثة في خلق ما يعرف بالمتلقي السلبي وهو المتلقي الذي يجلس أمام الشاشة ليستهلك بعض من الصور والرموز، وحتي مع انتشار القنوات الفضائية وتوسيع ساحة الخيارات المتاحة للمتلقي في الانتقاء والمشاهدة لم يخرج الدور الذي يقوم به المتلقي عن السلبية، ومع ظهور الإنترنت تطورت الإمكانات التفاعلية غير المحدودة للمتلقي الذي تحول من متلقي مستهلك للصور والرموز إلى مستهلك ومنتج من خلال ما يعرف بالمدونات ورفع تسجيلات الفيديو القصيرة على المواقع المتخصصة .

[1] الفضاءات القادمة : مرجع سابق، ص157.

كما يساعد الفضاء الافتراضي للإنترنت على تحقيق فكرة الفضاء العمومي وتجسيدها على صعيد الممارسة الحياتية الفعلية، حيث خلقت مواقع التواصل الاجتماعي فضاءًا تفاعليا واسعا يلتقي فيه الفاعلون للتحاور والنقاش وتبادل الآراء بالاعتماد على بلاغة الإقناع واستراتيجيات المحاججة والبرهان بعيدا عن ممارسات الإقناع الخطابي الذي يهيمن على الفضاء الاجتماعي والذي يقوم على علاقات القوة والسلطة مقابل المعرفة .

وقد كان للحوار والمحاجاة على شبكات الإنترنت دور في إزاحة الفواصل الاجتماعية، حيث تقام العلاقات الحوارية في حالة الفضاء الافتراضي على مفهوم الحرية بعيدا عن الخلفية الاجتماعية ومحدداتها وأيضا بعيدا عن محددات الجنس والمعرفة والدين والطبقة .

ويري الكثيرون ومنهم فريدريك جيمسون " أن هناك علاقة بين ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك وضمور النشاط الصناعي في مقابل نمو قطاع الخدمات والاتصالات، وانتشار التليفزيون وانتهاك الخصوصية الفردية وانتشار الثقافة الشعبية "[1]، ومن هذا التعريف تعتبر ما بعد الحداثة نوع من أنواع الهيمنة غير المسبوقة لمفهوم عولمة السوق واختراق وسائل الإعلام كل جوانب الوجود الإنساني ومستوياته والتحول إلى سيطرة الصورة على الواقع بسبب وسائل الإعلام واستراتيجيات الإعلانات الترويجية القائمة على الإبهار البصري، أن سرعة تداول الخبر في وسائل الإعلام وشريط الأخبار المستمر، أدى إلى نوع من نفي الذاكرة التاريخية، وعلى هذا أصبحت اللحظات التي يعيشها الإنسان تتحول إلى ماضي بشكل سريع، إذًا ما بعد الحداثة هي سلسلة متتابعة من الحواضر السرمدية اللانهائية التي يتعرض لها الإنسان .

وبعد تعريف شامل لمفهوم ما بعد الحداثة، فإن التعريفات الواردة كان أكثرها شاملا كل الظروف والمتغيرات الحضارية في تلك الفترة، أي أن

[1] F – Jameson – Postmodernism and Consumer Society , P112.

التعريفات كانت تستند إلى مصطلحات مثل (القطيعة المعرفية مع الحداثة – المغايرة – ضد الشكل – ضد السرديات الكبري –التفكيك – ضد التفسير – ما بعد التصنيع – ما بعد السرد – مناهضة النخبة – ثقافات متقابلة – التعددية – التناقض – النوستالجيا – اللامركزية – ما بعد الأيديولوجيا – ما بعد البرجوازية – ما بعد القوميات) فإن كل هذه التعريفات بتفسيراتها المجتمعية كانت تعبر عن حقبة تاريخية بظروفها وتغيراتها التاريخية والحضارية .

ولكن ماذا نعني بمفهوم ما بعد الحداثة في الفنون التشكيلية أو كيف يمكن لنا أن نصف أو أن نفصل بين ما هو حداثي وما هو ما بعد حداثي في الفن، وما هي المعايير الجمالية الخاصة باتجاهات فنون ما بعد الحداثة.

للوصول إلى تعريف خاص وواضح لما هيه ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي وجب علينا أن نعرض الاتجاهات الفنية في تلك الفترة لنستخلص منها أهم السمات الفنية والجمالية والفلسفية والتي من خلالها يمكن الوصول لتعريف مصطلح ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، لأنه هناك ثمة خلاف بين مصطلح ما بعد الحداثة والفن المعاصر فليست كل الفنون المعاصرة ما بعد حداثية، فمازال هناك فنانون يعتنقون الأفكار والمناهج الخاصة بمفهوم الحداثة أو الحداثة المتأخرة Late Modernism.

اتجاهات فنون ما بعد الحداثة :

شهدت فترة ما بعد الحداثة ظهور اتجاهات فنية اختلفت كليا في المفاهيم الفنية والفلسفية عن اتجاهات فنون الحداثة، حيث تم القضاء على الجمالية الموروثة والمرتبطة بفكرة الشكلانية واحل محلها واقع جديد للعمل الفني يستمد جمالياته وقيمة من المجتمع والذي يتميز بالتغير والتحول السريع من النقيض إلى النقيض، وعلى هذا لم يعد العمل الفني كمنتج مبتكر وجالب للمتعة الوجدانية للمشاهد من خلال العلاقة التقليدية للفنون المرئية هو في حد ذاته القادر على التعبير عن المقومات الحضارية الجديدة لنهايات القرن العشرين، فظهرت تلك الاتجاهات لتصيغ علاقة جمالية وفنيه جديدة، بهدف

التواصل مع المجتمع بكل متغيراته السياسية والاجتماعية والثقافية وكان من أهم تلك الاتجاهات :

- الفن المفاهيمي Conceptual Art.
- فن الأداء Performance Art .
- فن البيئة Invironmental Art .

الفن المفاهيمي Concptual Art :

ظهر هذا الاتجاه الفني في أوربا عام 1969 في المعرض الذي أقيم في متحف ليفركوسن (Leverkusen) في ألمانيا، وامتدت هذه الحركة الفنية الجديدة حتي أوائل الثمانينيات وكانت أعمال فناني المفاهيمية متحررة من كل القيود الاجتماعية والثقافية والاشكال والطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق الفنية، ولقد وقف هؤلاء الممهدون للفن المفاهيمي ضد المفاهيم التقليدية للفن ووسائل التعبير عنه، فتخطوا الرؤية الخاصة بتحويل الواقع وصياغته من جديد في عمل فني، وأصبح الواقع هو المجال الأساسي للمقابلة الجمالية، حيث يقدم الفنان إدراكا جديدا ومفهوما جديدا للفن .

ويعرف "سول لويت Sol Lewitt" الفن المفاهيمي على أنه " فن يتضمن كل العمليات الفكرية وأيضا متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، فالفكرة هي فن المفهوم، وهي الأداة التي تصنع الفن"[(1)]، وعلى هذا فإن مصطلح الفن المفاهيمي هو مدلول أو معادل جمالي لرسالة الفنان إلى الجمهور، وهو يشير إلى التغير الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير عنها، إذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه، أي أن الفن المفاهيمي من هذه الزاوية يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.

ومصطلح الفن المفاهيمي كما يعرفه " جوزيف كوزث Joseph Kosuth" هو مجال تأمل عقلاني نقدي، وهو نقطة التقاء بين عدة مناهج

[(1)]Sol Lewitt – In Paragraphs in Conceptual Art – Art Form – V-1-1970.

اتصالية، على سبيل المثال العلاقة بين الصورة المرئية واللغة المكتوبة "[1]، وقد حاول كوزث أن يفسر تلك المقابلة التشكيلية بين الصورة وتحديدها وتفسيرها الفكري (اللغوي) عندما عرض في آن واحد عام 1965 عمل فني تحت مسمي " كرسي واحد وثلاثة كراسي شكل (17) "عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية والتحديد اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس والفنان في هذا العمل يسأل جمهوره أين توجد شخصية الشيء هل هي في الشيء نفسه، أم فيما تمثله الصورة الفوتوغرافية، أم في الوصف الكتابي أو الشفوي، أم هي مجتمعة في الأشياء الثلاثة معًا.

وعلى هذا يصبح الفن في حد ذاته " مفهوم" حيث يدل العمل الفني على الاستقصاء لكلمة "فن" خارج الاعتبارات التعبيرية، ليصبح الفن في موقع مثالي بعيدا عن المستجدات الثقافية والأيديولوجية والاقتصادية، فكانت أعمالهم بمثابة ردة فعل لسيطرة سوق الفن على فترة الستينيات وأيضا الفكرة الشكلية التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية .

والفن المفاهيمي اعتمد في المقام الأول على "لغة التأويل الدلالي Semiotics لإنتاج أعمال فنية بعيدة كل البعد عن الشكلانية في الفن "Formalism" فأصبح بذلك العرض الفني عبارة عن أنساق وثائقية لأفكار الفنانين، ولقد تطور الفن المفاهيمي خلال الستينيات متوازيا مع الفن البيئي، وفن الحدث وفن الأداء، وبرغم ادعاء هذا الفن أنه فن الأفكار الخالصة فقد كان غالبا ما يعبر عن نفسه في شكل بيئي أو مادي فيزيقي فنجد في عمل دينيس أوبنهايم والذي أنتجه عام 1970 تحت عنوان "وضع للقراءة شكل (18) " والذي يتكون من صورتين فوتوغرافيتين تسجلان حدوث حرق شمسي على صدر الفنان نفسه، ويختفي أثر الحرق الشمسي بفعل كتاب مفتوح كان على صدره بينما الجزء الباقي معرض للشمس .

[1] J. L. Daval – in Art Actual – AnnuelSkire – 1980, P50.

وعند التعرض للمفهوم الفني لهذا العمل، نجد أن الفنان يحدث حالة من الاحتكاك المباشر مع قوى الطبيعة وهكذا يتحول الفنان إلى مادة إبداعية، ليتطابق العمل الفني مع مبدعة وهو الفنان .

ولقد ظهرت مع الفن المفاهيمي مجموعة كبيرة من الكتيبات والأشرطة المسجلة ووثائق أخرى، تتعامل كلها مع طريقة النقاش حول الفن، وعمد فنانون آخرون إلى إدخال الأبحاث اللغوية والفلسفية والاجتماعية في نصوصهم المدونة، وعلى هذا فقد كان الفن المفاهيمي اتجاه فني يضم جميع الأحداث والأنشطة الفنية والاشياء ذات الطابع العقلي، وأيضا معاييره الجمالية تختلف عن المعايير التقليدية في الحكم على الأعمال الفنية، فالعمل المادي ليس أكثر من مجرد وسيلة لنقل الأفكار والأحداث والمواقف التي يتم استبعادها من الزمان والمكان.

وكان عددا كبيرا من ممثلي هذا الاتجاه قد اعتبروا أن " النقاش حول الفن يعتبر فن في حد ذاته" فلقد أسست جماعة "الفن – لغة" عام 1960 مجلة تحمل الاسم نفسه وأوضحت أن كلمتي "فن – لغة " تشير إلى ممارسة الكلام كفن، بل إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن كما أطلق بعض الفنانين الشباب الإنجليز على منشوراتهم عبارة " الفن التحليلي " إشارة إلى ما يعرف باسم " الفلسفة التحليلية"

فن الأداء Performance Art:

ظهر فن الأداء في بداية مرحلة السبعينيات معتمدا على الجسد كمادة أساسية للعمل الفني، ويتخلي عن كل المقاييس الجمالية الخاصة بالعمل الفني التقليدي وينفي كلية القيم القديمة الجمالية الملازمة له، فأصبحت الحياه هي العمل الفني واصبح العمل الفني هو الحياة، فالجسد كمادة فيزيقية يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية .

وفن الأداء بشكل عام يعتمد على الحدث العابر الذي يجري باتجاه واحد لا يقبل العودة (مثلة مثل سياق الزمن الوجودي في التجربة الإنسانية)، وأيضا يعتمد على تحالف شتي أنواع الفنون التوليفية من صوت –إضاءة – فيديو – ديكور – رقص وتعبير إيمائي.

وترجع بدايات فن الأداء إلى "جماعة فلوكسFluxus" التي ظهرت مع بداية الستينيات في أمريكا وأوربا وهي الحركة التي تنتمي إلى الحدوثية أو فن الحدث Happening ففي عام **1965** جمع مهرجان فلوكس جماعات من الموسيقيين والراقصين والمصورين والنحاتين والشعراء وكان هدفهم الأساسي هو التحرر من الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وأيضا الحواجز بين الفن والحياه.

ولقد نظم الناقد الأمريكي ماكيوناس Maciunas في ألمانيا عام **1962** نموذح استعراضي لفنون الأداء لجماعة فلوكس، حيث اجتمع عدد من الموسيقيين يهشمون آلاتهم الموسيقية ويؤلفون ما يسمي بكونسير من الضجيج.

ويشير روبرت أتكينس R. Atkins إلى مفهوم فن الأداء على أنه " ظهر في نهاية الستينيات بهدف إحداث نوع من التواصل الكامل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية في مجملها توظف شتى أنواع الوسائط الفنية من موسيقي – رقص – المسرح – الفيديو وغيرها وكانت هذه العروض يتم تنفيذها في داخل صالات العرض أو خارجها وتتباين فترات العرض بين عدة دقائق وعدة أيام "[1] .

وعلى هذا يعتمد فن الأداء على الحضور الفعلى للجسد كمادة للإبداع البصري، أي أن جسم الإنسان الحي يشارك في صنع العمل الفني، ولم تعد المفاهيم الخاصة بالجسد في النحت والتصوير قادرة على اكتشاف وسائل التواصل الخاصة بالحوار الذي فتحه فن الأداء كقيمة خاصة تعتمد على الوجود الحقيقي والوجود التصوري للجسد .

[1] Robert Atkins مرجع سابق – بدون ترقيم .

ويعتبر الفنان" جوزيف بويس Beuys" أحد أبرز فناني الأداء، وفي عمله الذي أنتجه عام 1969 تحت عنوان " أنا أشبه أمريكا وأمريكا تشبهني شكل (19) " في قاعة رين بولوك بنيويورك سافر الفنان إلى أمريكا وهو ملفوف في أربطة بيضاء مثل المومياء لكي يصبح جسده نفسه مادة بصرية للعمل الفني، ثم ينتقل إلى قاعة العرض حيث يقضي ثلاثة أسابيع مع ذئب هندي مشارك له في العرض بحضوره الحقيقي، كي يصبحا معا عنصرا العرض من خلال حوار صامت يدور بينهما ليصبح هذا الحوار مادة للتأمل .

وفي هذا العمل نجد نقطة الخلاف الجذرية في فنون الأداء من خلال التعامل مع الجسد الأدمي، حيث يبحث الفنان من خلال ذلك العرض عن الوجود الواقعي، وأن يصبح هو نفسه مرآة حقيقية تعكس الحياة بما تحتويه من متعة – أسى – قهر، من خلال إشارات ودلالات يستعيد بها الفنان قراءة نفسه في مرآة العالم بعد أن قطعته الحضارة الصناعية عن جذوره الطبيعية وحولته إلى أداة .

وفي عمل آخر للفنانين" جيلبرت وجورج Gilbert – George) واللذين قاما بأدائه عام 1969 تحت عنوان" تماثيل صداحة شكل (20) " قام الفنانان بالوقوف على قاعدة خشبية باعتبارهما تمثالان، وقد قاما بطلاء جسديهما بمادة مذهبة وبدأوا حركة شبيهة بحركة الماريونيت إلى جانب أدائهم الصوتي لأغنية " تحت الأقواس"

ومن عرض مفهوم فن الأداء نجد أن الاعتماد على الجسد الآدمي الحقيقي كمادة فيزيقية وفعل تمثيلي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد معني الحركة ويحاكي الواقع من خلال اختزال اللغة التقليدية للعمل الفني في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض، فالجسد بكليته الفيزيقية والتعبيرية يعبر عن الحدث النفسي، أو الفكري ليكون هو ذاته محورها.

فن البيئة Environmental Art:

الفن البيئي كاتجاه يعبر عن التداخل والمقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي بها، من خلال التعامل مع مادتها الأولية مثل التراب، الحجر، الملح، النار، الرياح..إلخ.

وكان الهدف الأول من إنتاج مثل هذه الأعمال هو تجاوز الفكرة الخاصة بالصورة المتخيلة للوصول إلى الواقع ذاته، فالفنان والمشاهد مدعوان للدخول للعمل بالعمل الفني والخروج منه مثل ديمومة الحياه، فالإنسان قد خرج من الأرض ليعود إليها وإلى موادها الأولية، فالعمل الفني لم يعد له وجود إلا من خلال اندماجه وذوبانه بالطبيعة حيث استوجب تحريره من جدران المتحف ودون حصره بشكل وحجم وأسلوب محدد، فالمهم بالنسبة للفنان أن تبقي فكرة عمله وآثار حدثه وهو الذي سوف يجبر النقاد والمؤرخين وعلماء المجتمع والبيئة التعرض إلى تلك الأعمال بالنقد والتحليل والتفسير .

ويشير كتاب الفن في القرن العشرين في تعريفه لفن البيئة " أنه ظهر في نهاية الستينيات كاتجاه فني يناهض السوق التجاري للفن، وكرد فعل للفن الشكلي"Anti Form" والمفهوم الموروث لفكرة قاعة العرض والمتحف، وقد كانت بعض هذه ألأعمال يتم إنتاجها في الطبيعة مباشرة باستخدام تقنيات خاصة مثل الحفر، والهدم والتسوية والتقطيع والبعض الآخر كان يتم عرضه في قاعات خاصة باستحضار المواد الأولية للطبيعة مثل الأحجار، والرمال وغيرها "[1]، ومن هذا التعريف نلاحظ التغير في المفهوم الخاص بالعمل الفني من خلال تغيير القيم السائدة والتمرد على المتاحف وسوف الفن ورفض العمل الفني التقليدي، الذي يتحول إلى سلعة متحفية.

وفي عمل الفنان " روبرت سميثون Robert Smithson" تحت عنوان " بحيرة الملح العظمي Great Salt Lake" شكل (21) والذي قام بإنتاجه عام

[1]the 20 th Century Art Book بدون مؤلف London . 1996, مرجع سابق .

1970 والذي يمتد كشكل حلزوني داخل البحيرة، نجد استخدام الفنان للطبيعة كحيز لاحتواء أعماله الفنية، والعملية الإبداعية الخاصة بالفنان تتم من خلال التعامل المباشر مع الطبيعة باستخدام موادها الأولية، واعتمد الفنان في إنتاجه لذلك العمل على عدة مداخل هي :

- درجة الكثافة العالية لعنصر الملح داخل البحيرة والذي يعطيها اللون الضارب إلى الحمرة وأيضا يضفي على حدودها أشكالا كريستالية .
- العلاقة الترابطية بين البحيرة كجزء وبين المحيط ككل.
- احتواء البحيرة على ظاهرة طبيعية خاصة وهي الدوامات والتي كانت المثير الخاص بالفنان.
- ارتباط البحيرة بمفاهيم خاصة ببعض الأساطير التي تعود إلى الشعوب البدائية .

وفي تعريف آخر لروبرت أتكينس R- Atkins حول مفهوم فن البيئة يشير الكاتب إلى أنه " ظهر كحركة فنية في نهاية الستينيات من خلال مدخلين مهمين اعتمد عليهما فناني البيئة وهما : رفض المفهوم التجاري بسوق الفن، والآخر تدعيم المفهوم الأيكولوجي الخاص بدراسة الكائنات الحية والبيئة والعودة إلى الأرض والروح الكونية للطبيعة في مقابل المدنية "[1] .

ومن هذا التعريف نلاحظ اهتمام فناني البيئة بالطبيعة كأصل للحياة وتدعيمهم لفكرة العودة إلى الأصول الأولية والمحافظة عليها ورفض المدينة الصناعية وملوثاتها والتي من الممكن أن تكون السبب الأساسي في نهاية الحياة على كوكب الأرض .

وفي عمل للفنان "مايكل هيزر Michel Heizer " والذي أنتجه عام 1969 تحت عنوان" انعكاس مزدوج Double Negative" شكل (22) والذي تم تنفيذه في صحراء نيفادا وفي هذا العمل نجد استخدام الفنان لطريقة أخرى في

[1] Robert Atkins مرجع سابق .

التعامل مع الطبيعة فبدلا من بناء عمل فني بيئي باستخدام الأحجار والرمال استخدام الفنان تقنية "الإزاحة DisPlacement" بعمل منحدرين بعمق 50 قدم وقطعة الحجر المستخدمة تزن 240000 طن بمقياس 1500×42 قدم، ويعلق الفنان على هذا العمل " أنه يحاول أن يعبر عن المقبرة المنحدرة والتي تشبه مقابر وادي الملوك في مصر والتي تعبر عن توحيد العلاقة بين الطبيعة والأشكال التي يصنعها الإنسان[1] .

ومن عرض مفهوم فن البيئة نستخلص بعض الأسس التي اعتمد عليها فنانو البيئة وأيضا المضمون الخاص بأعمالهم وهي كالتالي :

- لم يعد العمل الفني يرتبط بأي معادل تزييني أو نظام معماري .
- يصبح العمل الفني ذو بعد فكري جدلي انطلاقا من التجربة المباشرة مع الطبيعة.
- يعبر الفنان عن رغبة في الدخول والتعامل فيزيقيا مع الطبيعة من خلال الانتقال من اللوحة إلى الوجود كله .
- تضمنت أعمال البيئة مفهوما خاصا بالمدي المتسع في الوقت الراهن من الإنسان وحضارته البدائية الروحية والجسدية في مقابل المدينة والتصنيع ومحاولة تغيير الظواهر الطبيعية واستبدالها بالصناعي .
- الدافع من وراء فن البيئة هو البحث عن البعد الإنساني الحقيقي، بعد أن قطعته الحضارة الصناعية عن جذوره الطبيعية.
- العمل الفني البيئي يعبر عن لحظة لقاء بين الإنسان والطبيعة من خلال الذاكرة التي تحطم الحاضر .

---

[1] Robert Atkins مرجع سابق .

الفصل الخامس

فن التجهيز في الفراغ بين المفاهيم الفلسفية والأسس الفنية

يعتبر " فن التجهيز في الفراغ Installation Art " من الاتجاهات الفنية المعاصرة والتي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة، وهو مصطلح فني حديث نسبيا ولم يستخدم إلا في العقد الأخير من القرن العشرين، وهو أحد الاتجاهات الفنية التي ظهرت كرد فعل لفكرة السوق التجاري للفن وأيضا الفكرة الموروثة الخاصة " بالشكل Form" ومفاهيمه الجمالية، وقد اعتمد فنانو التجهيز على مفاهيم فنية وفلسفية خاصة، خضعت للتغيرات التي شملت حركة الفن التشكيلي منذ نهاية الستينيات وفي البداية يطرح الكتاب مجموعة من التساؤلات المهمة وهي:

- هل يمكن التعرف على أهم المفاهيم الفنية والفلسفية الخاصة بفن التجهيز في الفراغ والتي ميزته بين الاتجاهات الفنية المعاصرة .
- ما هي الأسس الإنشائية التي اعتمد عليها فنانو التجهيز في الفراغ عند صياغة أعمالهم؟

- وهل اختلفت المضامين الخاصة بتلك الأعمال عن الاتجاهات الأخرى ؟ أم الاختلاف كان فقط في الأساليب الأدائية والتقنية ؟

- وهل كان للمجتمع دورًا أساسيًا في بلورة الفكر الخاص بفن التجهيز في الفراغ وخاصة الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية ؟

وسوف يتعرض هذا الفصل بالدراسة إلى مفهوم فن التجهيز في الفراغ وتعريف المصطلح الفني الخاص به، وأيضا سوف يتعرض بالدراسة لأهم المفاهيم الفنية والفلسفية والأسس الإنشائية الخاصة بهذا الاتجاه من خلال عرض مجموعة من الأعمال الفنية .

تعريف فن التجهيز في الفراغ :

فن التجهيز في الفراغ هو اتجاه فني تمتد جذوره التاريخية إلى إبداعات فنون الحضارات المختلفة، مثل المعابد - الكاتدرائيات - المساجد، إلا أن هدف المنظومة الفراغية في تلك العمائر يختلف تماما عن المفاهيم الخاصة بفن التجهيزات في الفن المعاصر، فالهدف كان منصبا بشكل أساسي على تدعيم وخدمة الطقوس الدينية وإشعاع الروح العقائدية بما يتفق مع شعائر تلك العبادات، فشكل المعبد أو الكنيسة والمسجد صمم بطريقة خاصة وتباينت التصميمات الداخلية والخارجية تبعا للطقس الديني .

وتمتد المؤثرات الأكاديمية والفنية لفن التجهيز في الفراغ إلى بعض الاتجاهات الفنية في القرن العشرين من حيث المفهوم الخاص بنقد فكرة الشكلانية Anti - Form فمثلا التكعيبية Cubism، والدادية Dadaism في استخدامهم للأشياء جاهزة الصنع Ready Made Object والخامات الموجودة Found Object في مقابل الصورة المتخيلة والوظيفة المثالية للفن، وكذلك أعمال فناني لتجميع Assemblage وما قدموه من توحيد لوسائط التعبير المختلفة في عمل فني واحد، مثل الجمع بين مجالي النحت والتصوير

والخامات جاهزة الصنع على المسطحات التصويرية أما أعمال فناني المفاهيمية Conceptual Art وفن البيئة Environment وفن الأداء Performance Art فكانت من أهم الاتجاهات الفنية التي أثرت في أعمال فن التجهيزات، حيث جمع هذا الاتجاه بين استخدام لغة الجسد في بعض الأحيان داخل المنظومة الفراغية الخاصة بالتجهيز مع إنشاء بيئة فنية تجمع بين وسائط تعبير مختلفة مثل الفيديو، الصورة الفوتوغرافية، النص الكتابي.

وعلى هذا أصبحت الحدود التشكيلية في هذا الاتجاه تبحث في التفاعل بين مجالات الفن المختلفة، والسياقات ووسائط التعبير المتعددة حتي شملت واقع الحياه ذاتها .

ويشير كتاب الفن في القرن العشرين في تعريفه لمصطلح فن التجهيز في الفراغ على أنه " مصطلح فني استخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز محدد من الفراغ في قاعة العرض، أو في فراغ خارجي، وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفني والذي يصمم خصيصا لعمل فني بعينه، وفي بعض الأحيان كان يعتبر الفراغ نفسه عملا فنيا بحد ذاته حيث لا يمكن إعادة إنتاج نفس العمل الفني في مكان آخر، وترجع فكرة التجهيز في الفراغ إلى أعمال فناني الحدث وفن البيئة"[(1)]، ومن هذا التعريف يتضح أهمية الفراغ كأحد العناصر والأسس الإنشائية لفن التجهيزات، حيث اعتمدت معظم الأعمال على فكرة الفراغ الحقيقي في مقابل الفراغ الإيهامي الخاص بقواعد المنظور في الأعمال التصويرية، فالفنان يقوم بإعداد ما يسمي بالمنظومات الفراغية، والتي تشمل داخلها جميع عناصر العمل من خلال إحداث علاقة تفاعلية للسياق العام للمنظومة والبعد عن التركيز على أحد العناصر في سبيل الوحدة والتفاعل بين جميع وسائط التعبير المستخدمة سواء كانت أشكالا نحتية، أعمالا تصويرية، أفلام وثائقية، موسيقي، أو صورا فوتوغرافية ...وغيرها.

[(1)]The 20th Century Art Book. PhaidonRress Limited . London – 1996. بدون ترقيم.

ومن هذا التعريف أيضا نستخلص أهمية الفراغ كحدود تشكيلية للعمل حيث يقوم الفنان بتنظيم عناصره داخل فراغ محدد، ولا يمكن استبداله بفراغ آخر لعرض آخر وهو ما يؤكد على قيمة الفراغ كأهم عناصر وأسس إنشاء أعمال التجهيز في الفراغ.

ويتعرض التعريف للمؤثرات الفنية لفن التجهيزات وخاصة فن البيئة والحدث كأحد الإتجاهات المهمة في فنون ما بعد الحداثة، ففن البيئة والحدث اعتمدا أساسا على نقد فكرة العمل الفني ذي الإطار وأيضا فكرة السوق التجاري للفن في مقابل الفن للفن واعتمدوا في معظم أعمالهم على المشاركة الفعالة بين العمل الفني والمشاهد وهو ما اعتمد عليه أيضا فنانو التجهيزات حيث كانت أعمالهم تقوم على المقابلة المباشرة والفاعلة بين المشاهد والعمل الفني من خلال النسق الفراغي المفتوح دون التقيد بحدود اللوحة التصويرية أو الأبعاد الثلاثة للأشكال النحتية، ونستخلص من هذا التعريف أهم السمات الخاصة بفن التجهيز وهي : الفراغ والمقابلة المباشرة بين المشاهد والعمل الفني .

ويعرف آيان شيلفرز IanChilvers فن التجهيز في الفراغ على أنه "مصطلح فني ظهر في حقبة الثمانينات لتفسير نوع من الأعمال الفنية التجمعيية أو البيئية والتي تنشأ في مجال فراغي مخصص لعرض خاص أيضا "[1]، ومن هذا التعريف نلاحظ أن مصطلح التجهيز في الفراغ كان يعتمد على بعض الأسس والمعايير الخاصة بفن التجميع وفن البيئة كاتجاهين فنيين اعتمدا على استخدام الفراغ الحقيقي أيضا ولكن بطريقة مختلفة، ففي فن التجميع كان الفراغ ينشأ من خلال العلاقة القائمة بين الخامات جاهزة الصنع ذات الأبعاد الثلاثية والمسطح التصويري ذي البعدين، أما في أعمال فن البيئة فقد اعتمد الفنانون على المفهوم الخاص بإنشاء بيئة فنية خاصة بأعمالهم وتوزيع عناصر العمل داخل تلك البيئات، أو استخدام البيئة الطبيعية كمجال تشكيلي لصياغة أعمالهم .

---

[1]Ian Chilvers- the Oxford Dictionary of Art – Oxford University new York 1988, P253.

ونجد من خلال التعرض لهذا التعريف أن فن التجهيز في الفراغ أيضا اعتمد على هذه الأسس الإنشائية كمؤثرات فنية، من خلال المنظومات الفراغية والتي تعتمد على الفراغ في المقام الأول.

وفي تعريف روبرت أتكينس Robert Atkins لفن التجهيزات الفراغية يشير إلى أنه" ظهر في نهاية السبعينيات لتوضيح فكرة خاصة بتوزيع عناصر العمل وتنظيمها في داخل قاعة العرض وأهم ما يميز تلك الأعمال اعتمادها في المقام الأول على خصوصية المكان Site – Specifie وعلى هذا فإن فن التجهيز في الفراغ ينشأ خصيصا في فراغ معين بحد ذاته أو مكان خارجي وهو لا يحتوى على الرؤية المنفصلة لكل عنصر على حدة، بل يعتمد على التفاعل الكلي والعضوي بين جميع العناصر داخل المنظومة الفراغية، ومن أهم الأسس التي يعتمد عليها فن التجهيز في الفراغ هي علاقة المشاهد بالعمل الفني من خلال المحيط الفراغي للعمل والذي يشبه الإبداعات الخاصة بالعمائر الدينية"[(1)]

ومن هذا التعريف يتضح أيضا أهمية الفراغ في أعمال فن التجهيزات حيث يقوم بعض الفنانين بعمل دراسات مسبقة لمكان العرض، لمعرفة أبعاده والفراغات الخاصة به، وهل سوف يتناسب هذا المكان مع العرض أم لا، ومن هنا نكتشف أن بعض فناني التجهيزات يتحددون بأماكن خاصة في عرض أعمالهم، من حيث خصوصية هذا المكان وأبعاده وملاءمته للعرض.

ويتعرض التعريف أيضا إلى " العلاقة الكلية An Entire Ensemble بين جميع عناصر العرض حيث تتفاعل كل هذه العناصر داخل النسق الفراغي لخدمة الهدف من التجهيز ويكون لكل عنصر دور فاعل في إتمام مضمون العمل ورسالته من خلال إدراكه عن طريق المشاهد .

[(1)]Robert Atkins مرجع سابق .

ومن الأسس المهمة أيضا التي تعرض لها هذا التعريف هو علاقة المشاهد بالعمل الفني، حيث اعتمد فن التجهيزات على عامل المحيط الفراغي الذي يشمل المشاهد أيضا، وعلى هذا أصبحت المقابلة المباشرة بين العمل الفني والمشاهد لا تعتمد على الرؤية البصرية فقط بل اتسعت لتشمل جميع الحواس الأخرى الخاصة بالإدراك، ونستخلص من هذا التعريف عدة محددات مهمة لفن التجهيز في الفراغ وهي :

- خصوصية المكان Site Specifie.
- العلاقة الكلية والمتبادلة بين عناصر التجهيز .
- المقابلة المباشرة بين العمل الفني والمشاهد واتساعها لتشمل جميع الحواس الخاصة بالإدراك.

ويعرف نيكولاس دي أوليفيرا Nicolâs De Oliveira فن التجهيز في الفراغ على أنه " مصطلح حديث نسبيا، وهو لم يستخدم إلا في نهاية الثمانينيات لوصف نوع من العمل الفني يرفض التركيز على أحد الموضوعات، في سبيل التفكير في الوحدة القائمة بين عدد من العناصر والتفاعلات بين الأشياء والسياق العام للعمل، ويعتمد فن التجهيزات على الفراغ في المقام الأول من خلال المشاركة الفعالة بين العمل الفني ومفرداته والجمهور [1] .

ومن هذا التعريف يتضح أن فن التجهيز في الفراغ يعتمد إلى جانب الفراغ على الوحدة القائمة بين عناصر العمل الفني من خلال السياق العام الذي يقوم الفنان بإنشائه داخل الفراغ وهذه الوحدة من شأنها إحداث تفاعل يخدم المضمون الخاص بالعمل الفني، فالفراغ – والوسائط التعبيرية المستخدمة في العمل سواء كانت خامات وشاشات فيديو– أعمال نحتية – موسيقي – صور متحركة – عرض أدائي – نصوص كتابية .. وغيرها، تصبح عناصر أساسية مكونة للمنظومة الفراغية التي يصيغها الفنان.

[1] Nicolas de Oliveira and Others- Installation Art -Smithsonian Press- United States of America 1994. P8.

في تعريف مهدي مطشر لفن التجهيز في الفراغ نجد أنه تعرض لعلاقة المشاهد بالعمل الفني المجهز في الفراغ حيث يشير إلى أن" الصلة بين المشاهد والعمل الفني المجهز في الفراغ لم تعد مشاهدة تأملية Contemplative بل تزج بالمشاهد أن يكون عنصرا فاعلا من خلال تواجده الجسدي "[1]، ويتعرض أيضا الكاتب إلى عنصر أساسي آخر لفن التجهيز في الفراغ ألا وهو المكان Site حيث يقول " لم يعد العمل الفني معلقا على جدار بل انطلق في جميع أبعاد المكان عموديا وأفقيا، وأصبح المكان شارطا من شروط العمل الفني المجهز في الفراغ فلم يعد عملا فنيا ذو بعدين، بل أصبح يعبر عن العناصر المكونة للعمل وعلاقتها بالمكان فيزيائيا ومعنويا"[2] .

ومن هذا التعريف يتضح أن فن التجهيز في الفراغ يتعامل مع المكان ومواصفاته الموضوعية، وعلاقه هذا المكان بالمعادلات التكوينية للعمل والمشاهد أيضا، حيث تغيرت العلاقة بين المشاهد والعمل الفني فأصبحت المقابلة المباشرة والتفاعل الفيزيقي والوجداني هي أساس العملية الإدراكية، ومن هذا المنطلق يدخل الزمان كمكون آخر في فن التجهيز في الفراغ من خلال البعد النفسي للمشاهد من خلال تجربة التواجد في حيز المكان.

وبعد عرض تفسير مصطلح فن التجهيز في الفراغ وتعريفاته المتعددة يمكننا وضع تعريف إجرائي لهذا الاتجاه في النقاط التالية :

- فن التجهيز في الفراغ يعتمد على الفراغ في المقام الأول من خلال المشاركة الفعالة بين مفرداته الفنية والجمهور داخل النسق أو الحيز الفراغي الذي يشغله العمل الفني.
- للفراغ دور أساسي في العمل الفني المنشأ بالفراغ والمقصود به هنا هو الفراغ الحقيقي الذي يكون المجال العام للعمل الفني ويربط كل عناصر

[1] مهدي مطشر : الموضوعية، الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي السادس 1996، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، بدون ترقيم ..
[2] مهدي مطشر : المرجع السابق، بدون ترقيم .

العمل داخل حيز فراغي واحد، ويعطي فرصة للمشاهد أن يتخلل ذلك العمل ويحدث بينه وبين العناصر المكونة له خبرة تنشأ من خلال الموقف الجمالي الحادث أثناء استقباله الرسالة التي يقصدها الفنان.

- يعتمد فن التجهيزات الفراغية على فكرة الموقف وهي لحظة الحياة التي يتم بناؤها وإعدادها بصورة فنية عن طريق التنظيم الشامل لجميع عناصر المنظومة الفراغية بحيث يكون لها دورًا فاعلا ومؤثرا على إدراك ووجدان المشاهد خلال مروره داخل الحيز الفراغي للعمل الفني .

- للمكان وخصوصيته دور أساسي، فهو عامل مؤثر في العمل من حيث المكونات الخاصة بهذا المكان سواء كان قاعة عرض أو مكان طبيعي، ولابد من دراسة خصائص هذا المكان قبل العرض وتطويع جميع خصائصه لتصبح جزءا من التجهيز ولا تنفصل عنه .

- فنانو التجهيزات رفضوا القوائم والتصنيفات الفنية المتعارف عليها مثل اللوحة التصويرية ذات الإطار والعمل النحتي ثلاثي الأبعاد في مقابل إنتاج عمل فني يجمع بين جميع مجالات الفن التشكيلي من نحت وتصوير، عمارة، وأيضا بعض الوسائط التعبيرية مثل الموسيقي وفن الفيديو، لتتفاعل كل هذه المكونات الفنية داخل الحيز الفراغي لخدمة مضمون العمل .

المفاهيم الفلسفية لفن التجهيز في الفراغ:

ارتبط فن التجهيز في الفراغ ببعض المفاهيم الفلسفية التي كانت ذو اثر فعال لتكوين الإطار الفكري والإبداعي لفناني هذا الاتجاه، ولم تكن تلك المفاهيم خاضعة لنظريات فلسفية بعينها، بقدر ما كانت تفسيرا معرفيا ومنطقيا للتجربة الفنية والإبداعية المباشرة، وكانت تلك التفسيرات مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإطار الفكري والمرجعي لفناني التجهيزات في نقدهم لبعض القضايا المسلم بها في الفن، وخاصة وظيفة الفن في المجتمع أو ما يعرف في الفلسفة بالدور الاجتماعي للفن، وما يتبعه من مفاهيم خاصة بفكرة السوق التجاري للفن والذي تحول معه العمل الفني إلى سلعة قابلة للبيع والشراء .

ومن المفاهيم الفلسفية الخاصة بفناني التجهيزات نقدهم للنظرية الشكلية والتي سيطرت على المفاهيم الجمالية في الفن لحقبات عديدة، وعلى ذلك فقد تجاوز فنانو التجهيزات تلك الحدود الشكلية بهدف التفاعلات القائمة بين وسائط التعبير المتعددة والتي تخطت المفاهيم الفنية المرتبطة بالخط – النقطة – اللون – المساحة ..وغيرها .

ويعتبر فن التجهيز في الفراغ من الاتجاهات الفنية التي تجاوزت الحدود الإقليمية بمفاهيمها الثقافية والسياسية والاقتصادية، ليشمل كل القضايا الإنسانية في شتى أرجاء العالم فارتبط فنانوه مثل أقرانهم من فناني ما بعد الحداثة بالفلسفة التفكيكية والتي تبنت فكرة تجاوز المركزية الأوربية والثورة على البنيات الثابتة والراسخة في مقابل تعدد المركزيات وتعدد الدلالات .

فن التجهيز في الفراغ ونقد النظرية الشكلية:

تعتبر النظرية الشكلية Formalist من النظريات النقدية في علم الجمال والتي تفسر العمل الفني على أنه تنظيم شكلي داخل نموذج ذي قيمة جمالية، ويعرف كلايف بل Clive Bell العمل الفني على أنه " ارتباط عناصر التصميم

فيما بينها على نحو من شأنه أن يطلق عليه " الشكل ذو الدلالة Significant Form" وهو العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد انفعالا جماليا، ولكي ندرك الشكل لا نحتاج إلى أن نأتي بشيء من الحياة وكل ما نحتاج إليه هو الإحساس بالشكل واللون أو المكان ذي الأبعاد الثلاثة "[1]، وعلى هذا فإن العمل الفني تبعا للنظرية الشكلية ينبغي أن يتجاهل الموضوع وعلى هذا تصبح الأشكال في العمل الفني ما هي إلى نموذج محدد من الخطوط والألوان، أما التجربة الإنسانية فتصبح خارج مجال الفن، فالأفعال والموضوعات المرتبطة بالحياه والتي تتألف منها التجربة الإبداعية ليس لها وجود في النظرية الشكلية، فالفن عندهم ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته .

ويشير كلايف بل C. Bell عن نظريته الشكلية في النقد " أن المشاهد يعامل العمل الفني على أنه صورة فوتوغرافية، فهو يقرأ العمل الفني على أنه قوالب للوقائع والأفكار التي يمكنه من خلالها الشعور بالانفعال، وهذه الانفعالات مألوفة له في الحياة، ويعجز المشاهد عن الشعور بالقيم المميزة في العمل الفني "[2]، ومن هذا المنطلق يقدم أنصار الشكلية نقدهم للأعمال الفنية التي تعبر عن الحياة ومشاهدها وحوادثها على أنها مجرد تمثيل للحياه الواقعية وتفتقر للتجربة الجمالية الأصلية.

وآراء الشكلية تدعو إلى تضييق نطاق الفن إلى نوع من التجربة الجمالية والتي لا يمكن ممارستها إلا إذا كان المشاهد يدرك " شكلا مجردا" لأنه إذا كان يدرك عملا فنيًا واقعيا، فإنه سيرجع أشكاله إلى العالم الذي أتت منه، وعندئذ يكون الفنان قد استخدم الفن على أنه أداة لانفعالات الحياة، وعلى هذا فإن لب النظرية الشكلية يعتمد اعتمادا كليا على الأعمال الفنية التجريدية من خلال النسق الخاص بتنظيم الخطوط والمساحات والألوان.

(1)Clive Bell : Art – London – 1947, P24.
(2)Clive Bell مرجع سابق P265.

وعلى هذا نتبين أن النظرية الشكلية تفسر إطار التجربة الجمالية على أنها نوعا واحدا وهو تذوق العلاقات الشكلية فقط، ويتجاهلون المضمون الأجتماعي المرتبط بالتجربة الإبداعية المباشرة للفنان، والذي يعتبر عضوا يؤثر ويتأثر داخل المجتمع من خلال تقديمه أعمالًا فنية تعبر عن المتغيرات الحضارية بكل مقوماتها الثقافية والسياسية والاجتماعية .

ولقد تجاوز فن التجهيز في الفراغ هذه الحدود الضيقة للنظرية الشكلية، فالفن من وجهة نظر فناني التجهيز لابد أن يستعين بالفعل بحوادث ومشاهد الحياة الواقعية بكل متغيراتها وتناقضاتها، والموضوع له من الأهمية، حيث أنه أصبح جزءا مهما في صياغة العمل الفني، يؤدي بالمشاهد إلى اتخاذ موقف جمالي كما لو كان الموضوع منتميا إليه فالفن هو فعل إنساني يعبر عن حركة الإنسان داخل الوجود ويستخدم الفنان كل ما يراه ملائما من وسائط التعبير المختلفة ليصيغ بها رسالته الفنية .

فن التجهيز في الفراغ واستراتيجية التفكيكية Deconstruction:

ظهرت الفلسفة التفكيكية في نهاية الستينيات وحتي نهايات القرن العشرين كرد فعل لبعض المفاهيم الفلسفية الخاصة بالمنهج البنيوي (*)، ليتسع الأفق العالمي للفلسفة بخروجها عن حدودها القومية وبداية إسهامها في تكوين الفكر العالمي دون إجهاض الخصوصيات الثقافية والإقليمية .

وإذا كانت الفلسفة التفكيكية قد تبنت بعض المتناقضات مثل المركزيات المتعددة في مقابل المركز الواحد، ولا نهائية الدلالة، والحضور

(*) المنهج البنيوي : هو منهج فلسفي استخدم في تحليل الأدب السردي مثل الأسطورة والرواية والمسرحية، لما تتمتع به من سياق سردي يمكن تقسيم تتابع أحداثه وأشخاصه، لقد تضمنت هذه الفلسفة الفكرة الخاصة بالدال والمدلول وعن طريق ذلك يمكن تحليل الأعمال الفنية، دون أن نضع لأنفسنا نظاما قائما مسبقا ولكن بواسطة الأساس الذي يحمل الكثير من الدلالات والعلامات ومن أهم الاتجاهات الفنية التي استخدمت هذا المفهوم الخاص بالدال والمدلول هو الفن المفاهيمي .

والغياب والواحد إلى لا نهائيات والتفسير إلى التفكيك، فنجد هذه المتقابلات لها معادل أيضا في فن التجهيز في الفراغ فالشكل الفني ليس له حدود مؤكدة، لكن بيئته تختلف حسب العوامل الاجتماعية ويرفض التركيز على أحد الاشياء (المركزية) في سبيل العلاقة القائمة بين عدد من العناصر (المركزيات المتعددة – لا نهائية الدلالة).

وفن التجهيز في الفراغ يتّجاوز المركزية والثوابت الموروثة الخاصة بالقيم الجمالية التي نشأت في أوروبا وسادت زمنًا طويلا، ليعبر بطريقة خاصة عن موضوعات تتجاوز الحدود الأقليمية، بعد أن أصبح العالم قرية واحدة، ومشاكلة أصبحت مشاكل كونية تؤثر في شتى أرجاء البلاد، فالتعبير عن الحروب – الفقر – الجوع – المشكلات الاجتماعية – القمع والاضطهاد السياسي – الهويات والثقافات الإقليمية، كل هذه الموضوعات تم التعبير عنها دون التقيد بالمفاهيم التشكيلية والجمالية التقليدية، بل بأسلوب جديد يجمع بين القديم والجديد، والبسيط المعقد، والفكرة والأداء، وتغيب الدلالات الثابتة في مقابل الدلالات المتعددة .

وأيضا نجد المعادل المادي والفيزيقي لبعض أسس ودعامات الفلسفة التفكيكية في فن التجهيز في الفراغ، فالجمع بين مجالات الفن المختلفة لتجاوز الحدود الفاصلة بين التصنيفات التقليدية، وأيضا الجمع بين الأساليب والتقنيات المختلفة، ووسائط التعبير المختلفة داخل نسق إدراكي واحد وهو المنظومة الفراغية الخاصة بالعمل الفني المجهز في الفراغ، يؤكد على تجاوز المركز الواحد في مقابل المركزيات المتعددة، وتفكيك البنيات الثابتة الخاصة بالعمل الفني الخالص مثل لوحة التصوير أو الشكل النحتي، فنجد في العمل الفني المجهز في الفراغ بنيات متعددة وتصبح المنظومة الفراغية تشتمل على أنساق مختلفة ومتباينة تهدف إلى التعبير عن المفارقات والمتناقضات.

الأسس الإنشائية لفن التجهيز في الفراغ:

يعتمد فن التجهيز في الفراغ على بعض العناصر الأساسية والتي تميزه بين اتجاهات فنون ما بعد الحداثة، وهذه العناصر هي :

- المكان Site.
- تخصص المكان Site Specifie.
- الفراغ Space.
- الوسيط Media.

وسوف نعرض في هذا الفصل بالتفسير والتحليل لهذه العناصر الأساسية وأيضا سوف نعرض لبعض الأعمال الفنية الخاصة بفن التجهيز في الفراغ للوصول إلى أهم السمات الفنية الخاصة بهذا الاتجاه والتي تعتبر شرطًا أساسيا في إنشائه وصياغته .

المكان في فن التجهيز في الفراغ Site:

المكان من العناصر الأساسية التي يعتمد عليها فن التجهيز في الفراغ، سواء كان هذا المكان هو ساحة قاعة العرض، أو بيئة يقوم بتجهيزها الفنان، وفي بعض الأحيان يصبح المكان خارج إطار الحدود الخاصة بقاعات العرض، ليستخدم الفنان البيئة الطبيعية بحد ذاتها مكانا ينشيء فيه أعماله الفنية .

وفن التجهيز في الفراغ يعتمد على فكرة خاصة بالمكان ألا وهي: أن المقابلة الجمالية بين العمل الفني والمشاهد أصبحت خارج الإطار التأويلي للوحة ذات الإطار، ليصبح المكان هو المجاز الذي يستهله المشاهد خلال مقابلته للعمل الفني، ولقد تحددت العلاقة الجمالية للمكان في العمل الفني المجهز في الفراغ في مقابل اللوحة ذات الإطار في النقاط التالية .

العمل الفني المجهز في الفراغ	اللوحة ذات الإطار
حدود مفتوحة	حدود مغلقة
نقاط مهمة محددة	موضوعات
إحداثيات خارجية	أنساق داخلية في العمل
طرح قضايا	إضافة
معلومات مطروحة ومتعددة	يحتوي على معلومات
انعكاس	مرآة
حدود	مركز
. مكانية (حقيقية وعضوية)	اللامكانية (مكان إيهامي)
تعددية	أحادي

والعلاقة الجمالية للمكان من خلال النقاط السابقة تؤكد على " التوحد بين الفن والحياة والجمهور والطبيعة، أصبح هو الأساس في التحول بالفن إلى الحياة ذاتها فالمشاهد في قاعة العرض يواجه موضوعات منمقة ومكررة أما في العمل الفني المجهز في الفراغ فهو في حالة من التأمل التي تنتمي إلى فكرة الرحلة التصورية من خلال التجوال داخل العمل وحوله "[1] .

ومن الفنانين اللذين اعتمدوا على المكان كمنطلق إبداعي لأعمالهم الفنية المجهزة في الفراغ هو الفنان دانيل بورين Daniel Buren[*]، والذي بدأ حياته الفنية بمجموعة أعمال أطلق عليها (في المكان)، وكان من أهم تلك الأعمال، ما قام بتنفيذه في القصر الملكي بباريس عام 1986، تحت عنوان

---

[1] Nicolas De Oliveira مرجع سابق p34.

[*] دانييل بورين . فنان فرنسي ولد في بولونيا بالقرب من باريس عام 1938، وبدأ حياته الفنية بعرض أعماله في جاليري أبو لينار في ميلانو عام 1968، ثم ذاعت شهرته كفنان مفاهيمي متخصص في فن التجهيز في الفراغ فيما بين عام 1970- 1986 عند ما حصل علي جائزة الأسد الذهبي لبينالي فينيسيا عام 1986.

(الطبقين) شكل (23) وهو عمل مؤلف من مجموعة كبيرة من الأعمدة المتفاوتة الارتفاعات والتي تم تخطيطها باللون الأبيض والأسود وكان يهدف من وراء تلك الأعمال تطوير مفهوم الإيجازية في الفن، وأن يخرج الفن من حدوده الضيقة في قاعة العرض إلى ساحة الوجود ليطرح سؤالا مهما من خلال تلك الأعمال ألا وهو كيف يري الجمهور العمل الفني؟

أما الفنان (تاداشي كاواماتا T. Kawamata)[*]، فهو يهتم بالمكان في أعماله الفنية من خلال مفهوم التداخل بين فن التجهيز في الفراغ والمنظومات المعمارية الموجودة بالفعل، عن طريق إنشاء تلك الأعمال الفنية داخل بيئات معمارية، حيث يتم الربط والتداخل بين الإبداع الفني، والوسائط التعبيرية والتصميم المعماري، ليحاكي العمل الفني الأوضاع الحضرية المعاصرة لفوضي الطرق والجسور والكباري والعمائر، وفي عمله الفني الذي أنتجه عام 1989 تحت عنوان تورنتو شكل (24) يعبر الفنان من خلال تجهيز فراغي تم إنشاؤه على واجهة مبنى معماري معتمد على خامة الخشب المستخدم في البناء عن حالة من تحدي المنطق والتماثل وقوانين الإيقاع المعماري .

خصوصية المكان Site Specifie:

وهي خاصية مهمة بالمكان وحدوده وأبعاده، وأيضا نوعيته، فقاعة العرض تختلف عن الفراغ المفتوح، فالحجرة لها عناصر أساسية تميزها كالأبواب والشبابيك ولابد للفنان من دراسة هذه العناصر حتي يتم دمجها داخل العمل الفني، وكذلك أبعاد القاعة وارتفاعاتها وحساب الفراغ الذي سوف يحتوى العمل والجمهور معا.

أما بالنسبة للأماكن المفتوحة سواء كانت في الطبيعة أو غيرها فيقوم

(*) تاداشي كاواماتا . فنان ياباني ولد عام 1953 في جزيرة أوكيدو اليابانية وهو واحد من فناني التجهيزات الفراغية الذي تميز بالجمع بين أعماله الفنية والمنظومات المعمارية في المدن المعاصرة، وقد شارك بأعماله في بينالي فينيسيا الدولي ودوكومنتا كاسل وبينالي ساو باولو

الفنان بعمل دراسة لزاويا الرؤية وانعكاسات الضوء، والممرات التي سوف يمشي فيها الجمهور .

وعلى هذا فإن خصوصية المكان لها من الأهمية أثناء صياغة الأعمال الفنية المجهزة في الفراغ وأيضا ترجع هذه الخصوصية لاعتبارات الفنان فبعض الأعمال التي يتم تجهيزها في قاعات مغلقة لا يصلح تجهيزها في فراغ مفتوح والعكس صحيح .

ويمكن تقسيم مفهوم خصوصية المكان إلى محورين:

المحور الأول: خصوصية تصميم المكان Site Specific Design وهي خاصية تعتمد على المكان بمواصفاته وخصائصه التصميمية من أبعاد – ارتفاعات – عرض – مصادر الضوء – مسارات الجمهور – المداخل – المخارج – النوافذ – الأرضية – الجدران – السقف ...الخ.

كما تتضمن أيضا الأماكن المفتوحة، وهنا تستند هذه الخاصية على خصوصية المكان الجغرافية سواء كانت أماكن صحراوية – ساحلية مدينة – شوارع – مباني معمارية، ويجب على الفنان هنا دراسة السمات الخاصة بتلك الأماكن قبل البدء في إنتاج عمله الفني المجهز في الفراغ وذلك لأن خصوصية المكان لها دور فاعل في الوحدة العضوية بين عناصر التجهيز والبيئة (المكان) الذي يتم إنشاؤه فيها .

المحور الثاني : الدلالة الرمزية للمكان The symbolic Significant وهي خاصية تهتم بدراسة الدلالات الرمزية للمكان، كالدلالات الاجتماعية السياسية – الدينية – الثقافية – التاريخية، حيث تتداخل هذه الدلالات مع المضمون الخاص بالعمل الفني في تفعيل الأثر الدلالي للعمل الفني المجهز في الفراغ.

وإذا تعرضنا لمفهوم خصوصية المكان من المحور الأول من خلال عرض أعمال بعض الفنانين نجد مدي تأثير خصوصية المكان على العمل الفني ففي عمل الفنان (*)، " فونج فوفانيت VongPhaophanit" والذي أنتجه عام 1991 تحت عنوان" ليس كل ما يقع على الأرض يمكن تناوله What Falls To the Ground But Can Not Be Eaten شكل (25).

نجد استخدام الفنان لمكان قاعة العرض واستخدام خصائص ذلك المكان حيث يتدلى من سقف القاعة أعواد البامبو الخشبية وأيضا يوجد مصدر للضوء في أعلى منتصف قاعة العرض، وتوجد أيضا بوابة ضخمة يستخدمها الفنان كمدخل للعمل وعند التعرض للعمل نجد أنه في مجمله يستخدم المكان وخصوصيته كمجاز ونسق فراغي يشتمل على عناصر العمل، ليستهل المشاهد المكان بأكمله وبعناصره التكوينية من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار ومن حالة الدخول إلى العمل، إلى حال مغادرته، كل هذه الرحلة التصورية للمشاهد يكون فيها المكان عاملا أساسيا ويلعب دورا فاعلا في إحداث حالة من المقابلة الجمالية بين العمل الفني والمشاهد وفي هذا العمل يعبر الفنان عن العلاقة التبادلية بين مفهومي الضوء والظل.

أما مفهوم الدلالة الرمزية لخصوصية المكان فقد اعتمد عليه العديد من فناني التجهيزات، مثل الفنانان كريستو وجين كلود (*)، (Christo and Jeane Claude) ففي عام 1995 قام الفنانان بتغليف مبني (الرايخستاغ Reichstag بخامة الألومنيوم، ويظهر هنا مفهوم الدلالة الرمزية لخصوصية المكان فمبني

(*) فونج فوفانيت :من الفنانين المعاصرين في مجال فن التجهيز في الفراغ، ولد في لاوس عام 1961 ثم درس الفن في فرنسا في مدرسة الفنون الجميلة ثم انتقل إلي المملكة المتحدة وقد حقق شهرة محلية وعالمية في مجال فن التجهيزات الفراغية

(*) كريستو وجين كلود: كريستو فلاديمير جافا يف ولد في عام 1935 في بلغاريا أما زوجته جين كلود ولدت في نفس اليوم والعام في المغرب، وتميزت أعمالهم الفنية بمفهوم التغليف للمباني ذات الدلالات الرمزية.

الرايخستاغ له دلالة سياسية في الوعي الجمعي للشعب الألماني وقد اعتمد الفنانان على هذا المفهوم لإقامة علاقة بين العمل الفني والوعي الجمعي للجمهور من خلال تركيزه على فك شفرة الارتباط الشرطي بين المبنى بدلالاته السياسية والوعي الجمعي لجمهور المشاهدين من خلال الحوار الديالكتيكي الذي تطرحه حالة التغليف (شكل 26).

الفراغ في فن التجهيزات Space:

للفراغ دورٌ أساسيّ في فن التجهيزات، والمقصود بالفراغ هنا هو الفراغ الحقيقي الذي يتخلله عناصر العمل، وهو المجال العام الذي يربط كل هذه العناصر، ويحدث بين العمل الفني والمشاهد خبرة جمالية تنشأ من خلال الموقف الحادث أثناء استقباله للعمل الفني .

ولقد تبنى فنانو التجهيزات الفكرة الخاصة بتوظيف الفراغ الحقيقي في مقابل الفراغ الإيهامي في أعمالهم الفنية، وكان ذلك يتحدد بمفهوم خاص يطلق عليه " جدلية الفراغ وعلاقته بالإدراك" والخبرة الحسية للمشاهد والتي تنشأ من خلال وجوده داخل هذا الحيز الفراغي، وسوف نعرض لهذه الخصائص في النقاط التالية .

جدلية الفراغ Radical Space:

- الفراغ في فن التجهيزات هو استحضار لجوهر ومادة الواقع من خلال عملية الإدراك العقلانية والحسية للمشاهد خلال وجوده داخل المجال الفراغي الحقيقي.
- توظيف الفراغ في أعمال التجهيزات أعطى لمفهوم الفراغ الحقيقي قيمة جمالية وفنية من خلال استهلال المشاهد له عن طريق الرؤية المباشرة، حيث أصبح الفراغ كعنصر من عناصر العمل الفني يحيط بالمشاهد من جميع حدود العرض ومن هنا تنشأ الخبرة الحسية بين العمل الفني والمشاهد.

- يعتمد مفهوم جدلية الفراغ على فكرة الموقف الحادث بين المشاهد والعمل الفني، والتي يتم بناؤها وإعدادها عن طريق التنظيم الشامل لجميع مكونات العرض، ويعتمد ذلك على ما يسمي بالجغرافية النفسية للمشاهد Psychogeography وهي دراسة تهتم بالمشاهد من حيث إنشاء المعاني بصورة جمالية من خلال مروره ببيئات مختلفة حيث تنشأ علاقة بين وجدانه والعمل الفني الذي يتعامل معه "[1]

ويظهر مفهوم الفراغ في عمل للفنان الألماني " وولفيانج ليب "Wolfgang Laib والذي انتجه عام 1986 بدون عنوان نلاحظ استخدام الفنان لخامة طبيعية وهي" لقاح شجرة الصنوبر Pine·Pollen" المشعة بِاللون الأصفر الطبيعي، وقام الفنان بتوزيع هذه الخامة على أرضية القاعة، وتخلو القاعة من أي عناصر تكوينية أخرى، ومن هذا العمل يتضح استخدام الفراغ كعنصر أساسي للعمل، حيث أصبح المجال الفراغي بأكمله شبه مجاز فراغي أصفر اللون والمشاهد في هذا العمل يكون في وضع إدراكي يستخدم فيه حاسة البصر والشم حيث أن هذه الخامة إلى جانب لونها الأصفر المشع لها أيضا رائحة مميزة شكل (27).

وسائط التعبير في فن التجهيزات Media :

تعددت وسائط التعبير في فن التجهيزات، بهدف تجاوز الحدود الفاصلة بين مجالات الفن التشكيلي، وما قدمته التكنولوجيا المعاصرة من وسائط تعبير جديدة، ولقد اهتم فنانو التجهيزات بتوظيف تلك الوسائط كعامل مؤثر على المشاهد عن طريق التعامل مع جميع حواسه الإدراكية، حيث أصبحت العلاقة بين المشاهد والعمل الفني المجهز في الفراغ تتعدي الرؤية التأملية، لتصبح علاقة إدراكية حسية وجدانية .

---

[1] عادل محمد ثروت : العمل الفني التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1996، ص29.

ومن وسائط التعبير التي استخدمها فنانوا التجهيزات :

- الفيديو Video.
- النص الكتابي Text.
- الصور الفوتوغرافية Photography.
- الوسائط العضوية Organic.
- شاشات التليفزيون T.V Screen.

وعند استخدام الفنان لتلك الوسائط الجديدة داخل المنظومة الفراغية الخاصة بالعمل الفني المجهز في الفراغ تقوم هذه الوسائط بإحداث تأثير نفسي وفيزيقي على المشاهد من خلال استحضار الحدث بواقعيته إلى مكان العرض سواء كان هو نفسه بمادته الطبيعية وجوهرة المعنوي، أو تمثيل حقيقي له عن طريق تلك الوسائط وسوف يعرض هذا الفصل لبعض الأعمال الفنية التي وظفت هذه الوسائط كأحد عناصر التجهيز .

فن الفيديو المجهز في الفراغ Video Installation:

فن الفيديو المجهز في الفراغ هو أحد المجالات الفنية التي تعتمد على الفيديو كوسيط تعبيري في فن التجهيزات الفراغية، من خلال دمج الفراغ كعنصر أساسي في بنية السرد المنتج عن طريق الشاشات، ويلعب الجمهور دور أساسي في إقامة علاقة تفاعلية Interactive بين إدراكه والمحتوى الخاص بالعمل الفني، ومن الفنانين الذين اهتموا في أعمالهم الفنية بتوظيف (الفيديو) كوسيط تعبيري في أعمالهم الفنية المجهزة في الفراغ الفنان أتوني مونتادا A. Muntadas[*]، ففي عمله الذي أنتجه عام 1987 تحت عنوان حجرة خشبية

[*] أنتوني مونتادا: فنان أسباني ولد في عام 1942 وهو من فناني الميديا الجديدة، وهو متخصص في تدريس العلاقة بين الثقافة والتكنولوجيا المعاصرة، وقد شارك بأعماله في كلا من بينالي فينيسا الدولي، ودكومنتا كاسل، ويعالج في أعماله القضايا السياسية والاجتماعية وقضايا الاتصالات بين العام والخاص.

شكل(28) يظهر استخدام الفنان صورا شخصية لأهم زعماء الدين في العالم مثل " آيه الله خوميني Ayatollah Khomeni" وجراهام بيلي Billy Graham" " سن ميونج مون Sun Myung Moon" " وبوبي جون الثاني Pope John 11" وغيرهم وفي منتصف القاعة يوجد منضدة حولها عدد ثلاث عشر كرسيا خشبيا وخلف كل كرسي توجد صورة زعيم من أولئك الزعماء الدينيين حيث يتخلل الصورة الفوتوغرافية أجهزة فيديو Video Monitor مثبتة فوق منطقة الفم تبث خطاب خاص بكل زعيم من أولئك الزعماء، ويعكس هذا العمل دور وسائل الإعلام في تثبيت الرسالة السياسية أو الدينية، وينتقد الفنان مونتادا في هذا العمل تفعيل المصالح الشخصية لأولئك القادة الروحيين عن طريق مفهوم الخطاب الديني.

الصورة الفوتوغرافية والنص الكتابي في فن التجهيز في الفراغ :

استخدم بعض فناني التجهيزات الصور الفوتوغرافية والنصوص الكتابية كوسائط للتعبير في أعمالهم الفنية، وكانت في بعض الأحيان ذات دلالة رمزية وتؤكد على المضمون الخاص بالعمل الفني، سواء كان مضمونا سياسيا، اجتماعيا، عقائديًا، وفي بعض الأعمال استخدمت النصوص الكتابية دون غيرها من الوسائط التعبيرية الأخرى لتشغل الحيز الفراغي الخاص بالعرض، وفي البعض الآخر استخدمت مع وسائط تعبيرية مثل الصور الفوتوغرافية – شاشات الفيديو أو حتى الجسد الآدمي .

أما الصورة الفوتوغرافية كأحد وسائط التعبير ذات التاثير الدلالي في أعمال التجهيزات لها قيمة فنية حيث إنها تقوم بعامل استحضار الحدث الواقعي داخل مكان العرض، ويكون لها دور مؤثر على إدراك المشاهد وتفعيل مدركاته الحسية في استحضار حادثة أو موقف حياتي معين، والصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري في فن التجهيز في الفراغ تفقد استقلالها الذاتي (كصورة) لتكتسب بعدًا جديدًا، لتصبح أداه للتحليل أو النقد الاجتماعي .

ومن الفنانين اللذين تضمنت أعمالهم الفنية المجهزة في الفراغ (النصوص الكتابية والصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري، الفنانة(*) باربارا كروجر Barbara Kruger، والتي اهتمت في أعمالها الفنية بمعالجة قضايا اجتماعية وخاصة قضايا المرأة Feminist Art، وأيضا قضايا الاتصال الجماهيري، فهي تعتمد عل دلالة الصورة الفوتوغرافية وأيضا النص الكتابي،وفي عملها الذي أنتجته عام **1991** بدون عنوان شكل (29) استخدمت النصوص الكتابية الملونة باللون الأبيض على أرضية حمراء والتي تشغل جميع حوائط وأرضية وسقف قاعة العرض وهذه الأسطح شبه عاكسة حيث يشاهد الجمهور صورته منعكسة على الأرض والجدران.

وعند التعرض بالتحليل لهذا العمل نجد أن النصوص الكتابية المستخدمة ذات دلالة رمزية، فهي خاصة بموضوع اجتماعي وهو " اضطهاد المرأة في المجتمع" فنجد كلمات مثل كلمة " عنف أو اغتصاب Violence، وكلمة Deaf أصم وكلمة Blind أعمي وكلمة Patheric، محزن أو مثير للشفقة وكلمة Silent بمعني الصمت أو صامت " وكل هذه الكلمات تخدم مضمون العمل الخاص بموضوع المرأة واضطهادها في المجتمع وايضا هذه النصوص تعبر عن عدم اتخاذ موقف من المجتمع تجاه تلك الظاهرة الاجتماعية .

(*)باربارا كروجر. فنانة أمريكية ولدت في 26 يناير من العام 1945، وهي فنانة مفاهيمية تميزت أعمالها الفنية بالمضمون الاجتماعي في مجال التجهيز في الفراغ وقد احتوت العديد من أعمالها على كلمات مثل (أنت – نحن – هم – الهوية) وقد جمعت في أعمالها الفنية بين الصورة الفوتوغرافية والنص الكتابي

الفصل السادس

العمل الفني التجميعي وفن التجهيز في الفراغ في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة

لقد لاقت فنون ما بعد الحداثة انعكاسًا مهمًا في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر، وكان مؤدى هذا الانعكاس أن ظهرت أعمالاً فنية تتعدى الإشكاليات الفلسفية والجمالية والفنية الموروثة في تاريخ الحركة التشكيلية المصرية، حيث تراجعت مع هذه التجارب الإبداعية المعاصرة النظرة الحداثية للعمل الفني وتجاوزت الحدود والتصنيفات التقليدية لمجالات الفنون، كما تغيرت بصورة جذرية تقنيات عرض وتقديم الأعمال الفنية للمتلقي.

وكان من أهم الاتجاهات الفنية التي عبرت عن حالة التحدي والبحث والمواجهة وعبور الطليعة، هما مجالا العمل الفني التجميعي وفن التجهيز في الفراغ، وهي الاتجاهات التي لاقت رفضا من قبل بعض الأقلام النقدية في البداية وكان هذا الرفض على مستوى تفسير المصطلح الخاص بتلك الأعمال الفنية ومع هذا قدم العديد من الفنانين التشكيليين تجارب إبداعية في هذين المجالين في حقبة التسعينيات والبدايات الأولى للألفية الثالثة، فظهرت تجارب على يد مجموعة من الفنانين في بينالي القاهرة الدولي، بينالي فينسيا، بينالي

الإسكندرية، صالون الشباب كما قدم العديد منهم مجموعة من الأطروحات البصرية الإبداعية في معارضهم الشخصية .

ولقد كان لظهور فن التجميع وفن التجهيز في الفراغ في العشر سنوات الأخيرة من القرن العشرين في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة دور فاعل في تأسيس حركة ما بعد طليعية تستند إلى أعراف وتقاليد ومعايير فنية وجمالية جديدة من حيث تعاملها مع الوسائط المتعددة كالفوتوغرافيا وشاشات العرض والمستنسخات التجارية والضوء، وأيضا عبورها لمفهوم الجميل والمتقن والمتوارث والمتوقع ومتطلبات العمل الفني التقليدي من أساليب ومهارات تقنية وأداءات وعلاقات لونية، والمفاهيم الخاصة بالأنموذج الشكلي وعلاقات الشكل بالمضمون والنسبة والتناسب وأسس التكوين، والمعايير التي تقاس عليها قيمة العمل الفني الموهوب والاستثنائي .

لقد بدأت هذه الحركة ما بعد الطليعية في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر وتبلورت قامتها وتجربتها الإبداعية عامًا بعد عام من خلال مشاركة مجموعة جادة ممن ينتمون لهذه الحركة في الفعاليات المحلية والدولية، وأيضا من خلال ما قدموه هم أنفسهم في معارضهم الشخصية .

لقد كان لارتباط هؤلاء الفنانين في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر بكل ما هو متقدم وطليعي وإتاحة الفرصة لذواتهم الفاعلة أن تبدع في الحاضر من خلال أعمال فنية تعبر عن رؤاهم الفنية في استقراء الحاضر ونقد الماضي واستدعاء التاريخ ومناقشة الثابت والمسلم به، والتعبير عن متغيرات الحياة اليومية للفرد في ضوء المتغيرات الاجتماعية لنهايات القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة دور فاعل فى تشكيل وعى فنى ما بعد طليعى ومعاصر يواكب حركة الفن التشكيلى العالمى، وهؤلاء الفنانين هم :

- الفنان / رمزي مصطفي
- الفنان / فرغلي عبد الحفيظ

- الفنان/ فاروق وهبة
- الفنان / أحمد رجب صقر
- الفنان / أيمن السمري
- الفنان / عادل ثروت
- الفنان / عماد أبو زيد
- الفنان / شادي النشوقاتي
- الفنان/ خالد حافظ
- الفنان/ وائل درويش
- الفنان / أحمد بدري

وإذا كان هذا الفصل يعرض لهؤلاء الفنانين فى حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر والذين تميزت أعمالهم الفنية في مجالي العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، فهذا لا يقلل من قدر جموع كبيرة أخرى في حركة الفن التشكيلي المعاصر كانت لهم إبداعاتهم ورؤاهم الفنية الجمالية والفلسفية في مجالات الرسم والتصوير، والنحت والجرافيك ..إلخ، وقد شكلوا مع هذه المجموعة التي سوف يتناولها الكتاب بالعرض والتحليل البنية الأساسية للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، ولكن الكتاب سوف يتناول إشكالية العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ كمجالين لهما خصوصيتهما الفنية والجمالية في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر .

الفنان رمزي مصطفى Ramzy Mostafa:[*]

فنان تشكيلي مصري من جيل الطليعة، تميزت أعماله الفنية بالتعبير عن المشهد الشعبي الذي يري فيه تلك التعددية في الأداء – الموضوع – المضمون، فمن صورة العائلة والاحتفالات بالمولود الجديد (السبوع) والمصوارتي – المولد – فتح عينك تاكل ملبن – عائلة عبد الصبور أفندي ...وغيرها، يقدم رمزي مصطفي رؤي تشكيلية خاصة ينتهج فيها مفاهيم الواقعية الجديدة ليضع نفسه في مصاف الفنانين المصريين الطليعيين الذين تمردوا على المعايير الكلاسيكية والتعاليم المدرسية لماهيات الفن والجمال ودور الفن في المجتمع.

ولقد كان للتجارب والخبرات الأكاديمية للفنان رمزي مصطفي دور في تشكيل وعيه الفني، فهو دارس لفن الخزف والتصميم والزخرفة وأيضا له دراسات متقدمة في ديكور المسرح، كما عمل كمصمم ديكور للعديد من الأعمال المسرحية، تلك الخبرات مكنته من تقديم مشروع وخطاب تشكيلي تميز في الكثير من الأحيان بالاعتماد على مفهوم السرد التشكيلي للحكايات والأداءات والاحتفالات الشعبية والتي لا تخلو في بعض الأحيان من روح الدعابة، فيرى مصطفي في هذا المشهد تفاصيل ولقطات عابرة يعتبرها هي الفونيمات التي تشكل هذا الكل في المشهد الشعبي، فيقتنص من الشارع لقطة لرجل يركب دراجة هو وزوجته ومعهم تليفزيون جديد وتركب أمامهم أبنتهم الصغيرة هذا الحدث العابر يراه رمزي مصطفي مشهدا متكررا فيقدمه برؤيته الخاصة كعمل فني ليتحول عنده العابر والمتكرر في الواقع إلى عمل فني داخل قاعة العرض.

[*] الفنان رمزي مصطفي: مواليد الدقهلية عام 1922 فنان تشكيلي مصري حصل علي درجة دكتوراه الفلسفة في المسرح من جامعة دنفر في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1961 ، وعمل بالتدريس بعدد من أكاديميات الفنون مثل كلية الفنون التطبيقية والجامعة الأمريكية وأكاديمية الفنون وأقام أكثر من أربعين معرض ومثل مصر في بينالي فينسيا الدولي 1966، 1972، 1984، 2001م، حصل علي وسام العلوم والفنون ودرع المسرح عام 1975، جائزة إسماعيل للفنون عام 1951، وجائزة فؤاد للعلوم 1947، وهو فنان طليعي تميزت أعماله الفنية بالواقعية الجماهيرية .

إن الأعمال الفنية لرمزي مصطفي تنطلق من الواقع المصري واقع الأحياء الشعبية، والحارات، والشوارع، والعوام، واقع المنازل كمنظومة اجتماعية لها تقاليدها ومسالكها واحتفالاتها وطرائقها المعيشية فيصيغ من تلك المشاهد وأبطالها أعمالا فنية يعتمد فيها على المحاكاة ومسرحة الحدث من خلال طرحه التشكيلي في مجال العمل المركب وفن التجهيز في الفراغ، وتميز رمزي مصطفي بطليعيته التي لا تركن إلى معايير أكاديمية محددة، فهو يضع لنفسه معاييره ومناهجه التشكيلية الخاصة التي يستقيها من الواقع الاجتماعي فبرع في تركيب الحبكة الفنية والوصف الحكائي للمشهد الواقعي الذي تميز بالغزارة في الحصيلة البصرية التي يستمدها رمزي مصطفي من الواقع الاجتماعي ليقدم صورة للواقع المصري كأنه يؤرخ أنماط السلوك والمحتوى الثقافي والفكر السائد لبعض الشرائح والطبقات الاجتماعية في مصر .

ومن هذا المنطلق واستنادا إلى تأريخ المشهد العابر والمتكرر في ذات المكان والزمان يقدم رمزي مصطفي عملا فنيا في بينالي القاهرة الدولي الخامس عام 1994 عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ تحت عنوان (الشرفه) شكل (30) وهو عبارة عن محاكاة واقعية لشرفة من حي شعبي منفذة بخامة الخشب ويظهر عليها مجموعة من الملابس الخاصة والتي تدل من مظهرها على الشريحة الاجتماعية التي تقطن هذا المنزل والفنان هنا يعبر من خلال مفرداته الفنية الواقعية عن واقع ووجود إجتماعي يخلو من الحضور الفيزيقي للعنصر الآدمي في مقابل حضور أثر عابر ومتكرر في المشهد الإجتماعي للفعل الإنساني فموضوع الشرفة وهو قيمة بصرية متكررة وثابتة في الذاكرة البصرية والشعور الجمعي، يراها رمزي مصطفي أنها حالة من حالات تفسير التصور الذهني للداخل الغير مرئي وهو المنزل من خلال التحليل البصري للخارج المرئي وهو الشرفة .

وفي عام 2010م يقدم الفنان عملًا فنيًا في الفراغ تحت عنوان عائلة عبد الصبور أفندي، شكل (31) والذي اعتمد فيه على الجمع بين الصورة، ثنائية

الأبعاد والتي صاغ من خلالها خلفية العمل الفني والتي اشتملت على عدد 12 إثنى عشر شخص تتفاوت صورهم فيما بين رجل – امرأه – أطفال والأشكال ثلاثية الأبعاد في مقدمة العمل الفني حيث تبدو الجدة جالسة أمام الصورة المجمعة التي تضم أجيالًا ثلاثة للعائلة، وفي هذا العمل الفني يعبر رمزي مصطفي من خلال رؤيته الفلسفية والفنية التي تمحورت حول دراسة المشهد الواقعي عن مفهوم الأثر الأيقوني للصورة الفوتوغرافية وخاصة صور العائلة المصرية، تلك الصور التي تميزت بحضورها داخل الشعور الجمعي وأصبحت تمثل جزءًا من الذاكرة الجمعية، ومن هذا المنطلق يعبر رمزي مصطفي من خلال العناصر المكونة لمشهد العائلة عن علاقة أيقونية تفرض نفسها على المتلقي بوصفها وحدة شاملة وتحفز عملية الاستقبال لديه وتشحن في الآن نفسه فعله التأويلي بإمكانات متعددة .

ومن صورة العائلة إلى الاحتفالات العائلية يعبر رمزي مصطفي من خلال بحثه الدؤوب في كل تراث وواقع المجتمع المصري عن موضوع السبوع تلك الفعالية الشعبية التي توارثتها الأجيال احتفاءً بالمولود الجديد ليرى فيها عناصر ومفردات فنية وتشكيلية يعبر من خلالها برؤيته الواقعية عن هذا الحدث، الذي يراه الفنان كنسيج ونسق متكامل من الصوت والضوء والحركة ونسيج مليء بالطاقة الانفعالية والتعبيرية ويعكس جزء من مقومات الهوية المصرية فهو طقس شعبي يتم في اليوم السابع للولادة للإعلام ومشاركة سكان الشارع والحي والقرية فرح العائلة استقبالها للمولود الجديد، ومن هذا الموضوع يقدم رمزي مصطفي في معرض ماذا يحدث الآن عام 2007م عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ تحت عنوان (السبوع) شكل (32) وهو عبارة عن مرآة كبيرة بمساحة الجدار عليها مجموعة من الصور الفوتوغرافية بقياسات طبيعية لاحتفالية السبوع، حيث تظهر مائدة مستطيلة يجلس عليها مجموعة من الأطفال، كما تظهر الأم على جانب المشهد وهي تحمل الطفل المولود وبجانبها مجموعة من السيدات، وعند تلقي جمهور المشاهدين لهذا العمل الفني تنعكس صورتهم من خلال

المرآة ليصبح المشاهد جزءا من الحدث الفني، ويعتمد رمزي في هذا العمل الفني على الصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري كونها أداه فاعلة في التخاطب فالصورة الفوتوغرافية تعكس واقع الإنسان الفيزيائي بكل مصداقية، وتسجل الأحداث في لحظتها الزمنية لكي تبقي حاضرة في ذاكرة الإنسان، وفي هذا العمل الفني (السبوع) كان للصورة أثر فاعل في استحضار الحدث إلى حيز الإدراك بشكل يتماثل مع الحدث ولا يحل محله .

الفنان فرغلي عبد الحفيظ:(*)

فنان تشكيلي مصري معاصر له تجربة فنية شديدة الخصوصية والتميز والثراء على كل المستويات الفنية، الفلسفية، الجمالية وحتى على مستوى الإشكاليات الخاصة بماهية العمل الفني ومعاييره الأكاديمية فمنذ بواكير مشاركاته في الحركة الفنية المصرية وهو يطرح قضايا تميزت بالنزعة الطليعية التجريبية وأيضا بالبحث عن القيمي ذي الطاقة القادرة على العبور عبر الزمان والمكان، فهو يؤمن بأن لكل مدرك بصري طاقة روحية سواء في الطبيعة، الوجوه الآدمية، حركات البشر، الآثار الباقية، حركة الكون ..إلخ، كل هذه المؤثرات يستخلص منها فرغلي عبد الحفيظ معاني سامية مثل المحبة، الانطلاق، التفاؤل، التجاور، التسامي، ليطرح العمل الفني عنده وعلى طول مسيرته الفنية شغفه بمفهوم البحث عن الحقيقة الأزلية لماهية الإنسان وعلاقته بالطبيعة والكون ومنظومة الوجود فالإنسان لديه يمثل مجموعة القيم والطاقات الكامنة التي يعكسها دائما في أعماله الفنية، كأنه هو المتحدث البصري عن إنجازات الإنسان عبر مسيرته في الزمان والمكان.

إن الخطاب التشكيلي لفرغلي عبد الحفيظ هو خطاب إنساني في المقام الأول فهو يخاطب الجماعة ليست المحلية فقط بل الكونية، فالإنسان لا يتبدل لديه عبر الثقافات المختلفة، لأن خطابه يتمحور حول القيمة الإنسانية بمفهومها

(*) الفنان فرغلي عبد الحفيظ : فنان تشكيلي من مواليد ديروط عام 1941، حصل على دبلوم أكاديمية الفنون بفلورانسا إيطاليا عام 1968، وشغل منصب عميد كلية التربية الفنية من عام 1988: 1994، أقام العديد من المعارض منذ تخرجه وحتى الآن، كما مثل مصر في العديد من الاحتفاليات الدولية مثل بينالي فينيسا الدولي للفنون عام 1986، 1993، وبينالي القاهرة الدولي 1994، وبينالي الإسكندرية 1970، 1978 كما حصل علي العديد من الجوائز من أهمها وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1977، الجائزة الأولى بينالي الإسكندرية 1970، الجائزة الأولي بينالي القاهرة والثالث 1987، وتتميز التجربة الفنية للفنان فرغلي عبد الحفيظ بخصوصيتها المصرية والبحث في الطاقة الروحية للأماكن والأشخاص والطبيعة، فقدم تجربه فنية أثرت الحركة التشكيلية المصرية ومازالت.

المطلق والتي لا تتغير عبر الثقافات المختلفة ولا تتأثر بآليات واستراتيجيات تبدل الهياكل الاجتماعية والمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية، وهو من هذا المنطلق يحتفي بكل قيمة مطلقة ارتبطت بوجود الإنسان على الأرض منذ الحضارات القديمة وكانت لديها القدرة على التحدث والعبور في الزمان لتثبت وجودها وأهميتها كخاصية ملازمة تنقل الإنسان من الحاجز الفارق بين ما هو إنساني وما هو غير ذلك.

وقد تعددت التجارب الإبداعية للفنان فرغلي عبد الحفيظ فيما بين فن التصوير والعمل الفني المركب (التجميع) وفن التجهيز في الفراغ، وتميزت تلك التجارب بالفلسفة العميقة شكلا ومضمونا، حيث بدا التفكير الطليعي التقدمي طاغيا على مجمل إبداعاته الفنية، كما لم يتخل الفنان طوال تلك المسيرة عن إيمانه الشديد بأن العمل الفني هو رساله سامية تكمن أهميته في قدرته الإيجابية على نشر وتوجيه الوعي الجمعي إلى تلك الطاقات الكامنة في الإنسان عبر الزمان والمكان والتي يطلق عليها الفنان نفسه (الحضور الباقي) وهو مفهوم يسمح بالالتحام بين الماضي والحاضر والمستقبل، إن مصطلح الحضور الباقي الذي يتبناه فرغلي عبد الحفيظ ويعبر من خلاله عن رؤاه وأطروحاته البصرية هو حضور المطلق على مستوى القيمة لتظل هي الباقية لدينا نحتمي بها من سطوه المادة في مقابل الروحانيات وغلو العابر في مقابل السرمدي ومن هذه القيم النبيلة يستدعي فرغلي عبد الحفيظ حضارته المصرية القديمة تلك التي يراها هو نفسه حضارة يمكن أن تصبح منهاجا ودستورا إنسانيا قادر على التوجيه المجتمعي على كل المستويات حتى يومنا هذا، فهو يرى أن مصر بحضارتها القديمة قد أعطت للإنسانية ثلاثة آلاف عام من الفنون .

ومن منطلق اهتمامه بالحضارة المصرية يقدم الفنان فرغلي عبد الحفيظ مجموعة من الأعمال الفنية في مجال العمل الفني المركب تعتمد على دراسات وبحوث بصرية وقراءات فلسفية وفنية لمعايير القيمة الجمالية لتراثه المصري لا لمحاكاتها محاكاة تسجيلية بل ليستلهم منها حضورها الباقي من خلال رؤيته

البصرية التشكيلية، فكان لمفهوم بنية العمل الفني وعلاقه المسطح بالمجسم وجماليات المنظومة الفراغية للعمارة المصرية القديمة، وحركة الضوء على التصوير الجداري، والوحدة العضوية بين النصوص والأشكال البصرية دور في تحديد رؤيته التشكيلية التي تميزت بانتقاء الموضوع والمضمون والوسيط التعبيري، فيطرح موضوع المرأة التي ظهرت كثيرًا منذ بدايات رحلته الفنية، حيث ظهرت كامرأة جنوبية نوبية ريفية تختفي منها التفاصيل ويتم التركيز على المجمل البنائي والمعماري لشكل المرأة والتي وصلت لحد التجريد شبه الكامل حتي وصلت إلى هيئة العروسة المجسمة، حيث أصبحت تلك العروسة قيمة ملازمة ولفترة طويلة في أعماله الفنية في مجال العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، والتي تم تنفيذها بأساليب أدائية ووسائط تعبيرية مختلفة ومتعددة.

وفي عام 1991 يقدم فرغلي عبد الحفيظ تجربه فنية متميزة في مجال العمل الفني المركب حيث أعتمد فيها على الجمع بين وسائط تعبيرية متعددة وهي خامة طبيعية (أعواد الذرة المجففة)، أشكال نحتية على هيئة عروسه منفذة بخاصة الورق، مسطحات تصوير منفذة بخامة الباستيل والألوان الزيتية، وفي هذه الأطروحة التشكيلية اعتمد الفنان على مجموعة المنطلقات الفكرية والفلسفية والجمالية والتي كان لها دور فاعل في صياغة تلك التجربة الفنية، فالأعمال الفنية لا تحاكي الواقع وصفيا بل تعكس رؤية خاصة تستند إلى استلهام المطلق في هذا الواقع فمسطح التصوير المنفذ بدرجات من اللون الأحمر والأزرق في مساحات أفقية مجردة تخلو من أية مدركات بصرية هو تعبير مجازي عَن اتصال الأرض بالأفق في فضاء البيئة الريفية، أما أعواد الذرة المجففة فهو استحضار فيزيقي لتفصيلة واقعية من أثر المكان، كما تأتي العروسة الشعبية المجسمة كإشارة للمرأة الريفية، هذه المستويات الثلاثة للصياغة البصرية والتشكيلية تتفاعل مع بعضها البعض لتؤكد المضمون الخاص والمحتوى التعبيري للوحة (من الريف المصري) شكل (33) وفي عام 1993 يقدم فرغلي

عبد الحفيظ مجموعة من الأعمال الفنية يعتمد فيها على خامة طبيعية من البيئة المصرية وهي خامة الطين الأخضر والتي يرى فيها الفنان دلالة تعبيرية عن استمرارية الوجود ليصيغ منها مجموعة من الأشكال ذات الطابع الإنشائي المعماري، ففي شكل (34) تحت عنوان (روحانيات).يقدم الفنان تجهيز في الفراغ عبارة عن جدار منفذ (بالطوب اللبن) المصنوع من خامة الطين، يظهر على هذا الجدار من جهة اليمين تشكيل نحتي على هيئة عروستين شعبيتين، أما الجزء الأيسر فيخلو من أية مفردات أو عناصر باستثناء الهيئة الكلية للجدار الذي يظهر عليه أثر لشمعة مشتعلة كما يوجد في المقدمة وأمام هذا الجدار مدرج مجسم منفذ بخامة الطين عليه مجموعة من الشموع المضيئة، وفي هذا العمل الفني اعتمد الفنان على الدلالة التعبيرية لمجموعة من العلامات الدالة (فالشموع) كمفردة بصرية ترتبط بالوعي الجمعي على مستوى الروحانيات، فهي قربان يقدم للاحتفاء والفرح ويعتمدها العديد من المصريين في احتفالاتهم وطقوسهم الروحية، وأيضا هي دلالة للإشراق والأمل والدليل كما كان لأحادية الوسيط التعبيري والمتمثل في خامة الطين دليل على القدرة الفنية والبلاغة البصرية للفنان إن العمل في مجملة بسيميائية ودلالاته التعبيرية يضع المشاهد أمام العديد من التساؤلات، فهل كان المضمون هو احتفاء وتقدير معنوي من قبل الفنان لحضارته المصرية وحضورها الباقي، أما أن الشموع المضيئة كعلامة دالة هي إشارة إلى القيم السامية والمطلقة التي لم تكتشف في جدار روحانيات المكان.

وفي بينالى فينيسا الدولي عام 1993 يقدم فرغلي عبد الحفيظ تجربة فنية جديرة بالبحث والاستقراء والتحليل، حيث اعتمد الفنان على الدلالة التعبيرية للخامة كوسيط تعبيري في أعماله الفنية ليصيغ من خلالها مجموعة من الأعمال المركبة والمجهزة في الفراغ تعبر عن أطروحاته الفكرية والفلسفية والجمالية كخطاب تشكيلي يبعث من خلاله مجموعة من الرسائل إلى جمهور المشاهدين فمن خلال خامة الطين، تلك الخامة التي تحمل دلالات متعددة

على مستوى الشكل والمضمون، يصيغ الفنان مجموعة من الأعمال التي تمثل غالبيتها إلى شكل الجدار والتي يظهر عليها رسوم وخدوش وتأثيرات ملمسية وزخارف كأنها جدار تفاعلي أو يوميات لفعل إنساني يحتفي بالزمان والمكان، وعودة الفنان هنا إلى مادة الطين هي تعبير عن دلالات متنوعة ومتعددة فالطين هو (البناء - الخلق - الروحانيات - المادة الأولية للإنسان - الديمومة - الحياة - النقاء - الماضي- الحاضر - المستقبل ...إلخ) وهو أيضا نموذجا مستحدث للتعبير عن مزيد من الرؤى الجديدة للبيئة بكل مكوناتها المادية والجمالية، هذه الرؤية التي لم تكن وليدة الصدفة بقدر ما كانت نتيجة للبحث والتنقيب والمعايشة المباشرة للبيئة للكشف عن الجمالية الممكنة للوسيط التعبيري شكل (35، 36).

الفنان فاروق وهبة Farouk Wahba:(*)

فاروق وهبة فنان تشكيلي مصري معاصر، وهو من فناني العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ، والذي تميزت أعماله الفنية بالتعبير عن قضايا مجتمع ما بعد الصناعي في نهايات القرن العشرين من خلال مفردات وعناصر استلهمها من التراث المصري القديم، فهو يعبر عن قضايا وإشكالات الإنسان المعاصر الذي سيطرت عليه ثورة الاتصالات والمعلومات وأيضا ثورة الصورة الإلكترونية والرقمية، تلك المتغيرات التي كان لها أثر فاعل في تغيير مفهوم علاقة الأنا بالآخر على المستويين المحلي والدولي وأيضا تغيير مفاهيم كثيرة خاصة بدور الفن في المجتمع، وعلاقة المنتج البصري التشكيلي بالمتغيرات العلمية والتكنولوجية والمعلوماتية .

ومن هذه المنطلقات الفكرية تبلورت الفلسفة الخاصة بالإنتاج الإبداعي للفنان فاروق وهبة وخاصة في مجال العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ والتي تميزت بحالة من التجاوز لكل الصيغ والأشكال التقليدية في مقابل إنتاج أعمال فنية تستند إلى المعايير والمناهج الفنية والجمالية للاتجاهات والفنون المعاصرة وفي نفس الوقت تتخذ من التراث منطلقا فلسفيا، لتصبح بذلك تجربة فاروق وهبة الإبداعية بمثابة جسر يصل الماضي بالحاضر ويطرح المتقدم والطليعي في الموروث في مقابل الثوري والمتطور في المعاصر .

(*) الفنان فاروق وهبه : فنان تشكيلي مصري معاصر من مواليد الدقهلية عام 1942 حصل علي درجة الفلسفة في الفنون عام 1988 وشغل منصب رئيس الأكاديمية المصرية بروما عام 2000 وهو أستاذ بكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية أقام العديد من المعارض الفنية وشارك في الحركة التشكيلية المعاصرة منذ تخرجه كما مثل مصر في بينالي الإسكندرية عام 1982 بينالي القاهرة 1984 – 1994، بينالي فينيسا الدولي 1990، وحصل علي العديد من الجوائز منها جائزة الدولة التشجيعية عام 1997، وجائزة النيل الكبري بينالي القاهرة الدولي 1994، وسام الدولة للعلوم والفنون من رئيس جمهورية النمسا عام 2001، وهو من الفنانين الطليعيين في مجال العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة .

ومن هذا المنطلق يتخير فاروق وهبة لتجربته الإبداعية تيمة (المومياء المصرية القديمة) كعلامة أو إشارة تحمل دلالات متعددة، فهي العلم – الثورة – التطور – التقدم – التحدي – الخلود – الحضارة – الميتافيزيقا- العالم الماورائي، ليصيغ تلك المفردة التشكيلية بأساليب أدائية وتقنيات متعددة، فتارة يحاكي الشكل الواقعي لها بلفائفها القماشية، وتارة أخرى يظهر وجه المومياء على هيئة شاشة تليفزيون لتصل في النهاية إلى تشكيل باللفائف المعدنية وأجزاء من أجهزة الاتصالات والكمبيوتر، إن المعالجات التشكيلية للمومياء كمفردة تشكيلية في أعمال الفنان فاروق وهبه ترتبط وهذا المضمون الخاص بتلك التجربة الفنية ومحتواها الدلالي والتعبيري، فشكل المومياء يحيل المعني الخاص بالعمل الفني إلى مرجعيات تاريخية وأصول حضارية وهي دلالة على فعل متقدم في مجال العلوم وإشارة إلي معنى أيديولوجى يؤمن بفكرة الحلول والمرور عبر الزمان، كما أن إضافة وسائط تعبيرية جاهزة الصنع مثل شاشات التليفزيون إلى شكل المومياء يزيد من الفعل الدلالي للعمل الفني ويحيله إلى مجال ديالكتيكي يكون له دور على الفعل التأويلي للمشاهد.

وفي عام 1990 يقدم فاروق وهبة مجموعة من الأعمال الفنية استند فيها على موضوعات من التراث المصري القديم كمنطلق فكري وفلسفي ليعبر من خلاله وبرؤية بصرية معاصرة عن مفهوم خاص بالروحانيات والمعتقدات المصرية القديمة فيطرح موضوع مراكب الشمس والتي كانت على حسب عقيدة المصريين هي مراكب رع الذي هو قرص الشمس، حيث يظهر طفلا عند شروقه (جيري) ورجلا كاملا عند الظهر (رع) عجوزا في المساء (أتوم) ليحيا في مركبين مركب نهارية ومركب الليل.

ومن هذا المنطلق يقدم فاروق وهبة تجربة إبداعية في مجال العمل الفني المركب يعتمد فيها على مفهوم تجاوز الحدود المعيارية لفن التصوير في مقابل أن تصبح اللوحة مجالا لطرح معادلات بصرية تعتمد على خامات ووسائط تعبيرية تخدم المضمون الخاص بالعمل الفني، ففي لوحة رحلة مراكب

الشمس شكل (37) تظهر هيئة المومياء مزدوجة منفذة بخامة القماش وبتقنية البارز، يعلوها ريليف آخر لمركب شمس فرعوني كما يوجد في الجزء السفلي من العمل الفني مستطيل غائر يظهر من داخله مجسم للنصف السفلي من المومياء المزدوجة كما اعتمد الفنان على اللون البنفسجي ليضفي على العمل الفني حالة من الروحانية.

ويستمر اهتمام فاروق وهبة بالحضارة المصرية القديمة بخصوصيتها المتميزة على المستوى الفكري والفلسفي والفني، ففي عام **1990** يقدم مجموعة من الأعمال الفنية تحت عنوان حراس المعبد شكل (38) والذي يتكون من عدد سبعة أشكال نحتية على هيئة مومياوات تقف بجانب بعضها لبعض والتي تم صياغتها بلفائف القماش واستبدلت منطقة الرأس فيها بشاشات تليفزيون، وفي هذا العمل يعتمد الفنان على الدلالة الرمزية لشكل المومياء وشاشة التليفزيون في مقاربة سيميائية فالمومياء رمز للخلود وشاشة التليفزيون هي إشارة لأحد ادوات الإتصال المرئي في عصر التكنولوجيا، والجمع بينهما يطرح تساؤلا هاما وهو قدرة المومياء على البقاء والديمومة لتعبر خلال الزمان بعد أكثر من **5000** عام كأثر ودليل مادي على التطور العلمي والتكنولوجي لتلك الجماعة التي عاشت على ضفتي النهر وقدمت للبشرية آثارا باقية في شتى مجالات المعرفة .

وفي بينالي القاهرة الدولي في دورته الخامسة عام **1994** يقدم فاروق وهبة تجهيز في الفراغ تحت عنوان (آلة جني القطن) شكل (39)، والذي اعتمد فيه على مجموعة من الوسائط التبعيرية المتعددة (خامات طبيعية تمثل في بالات جمع القطن، زهرة قطن مجففة، خامات جاهزة الصنع وتمثل في شاشات تليفزيون، خامة صناعية وتمثل في الرقائق المعدنية التي صاغ بها شكل المومياء، نصوص كتابية).

ويظهر العمل عبارة عن جدار من بالات جمع القطن في ثلاث مصفوفات رأسية يتقدمه ستة مستطيلات معدنية مثبتة على الأرض بزاوية ميل

إلى الداخل، المستطيل الأول والثاني يظهر عليه شاشات تليفزيون وزهور قطن مجففة، أما المستطيل الثالث والرابع فعلى كل منهما عدد 2 مجسم معدني على هيئة مومياء، وعلى المستطيل الخامس نصوص كتابية تشرح دورة زراعة القطن، أما المستطيل الأخير فهو تكرار لشكل المستطيل الأول والثاني، وفي هذا العمل يعبر فاروق وهبه عن علاقة بين ثلاث متقابلات ذات دلالة رمزية وهي : زهرة القطن، إشارة إلى الطبيعة بمادتها الخامة، شاشة التليفزيون إشارة إلى عصر التكنولوجيا والتصنيع، المومياء إشارة إلى الخلود والديمومة .

وهذه العلاقة التبادلية بين الثلاث متقابلات على المستوي البصري تفتح المجال أمام الفعل التأويلي للعمل الفني من خلال تعدد الدلالات، فهل سطوة التكنولوجيا سوف يكون لها أثر فاعل في تدمير الطبيعة بمادتها الأولية، أما أن عصر التكنولوجيا هو امتداد طبيعي لسيطرة الإنسان على الكون بداية من الزراعة مرورا بالتحنيط وصولا إلى عصر التكنولوجيا والمعلوماتية.

الفنان أحمد رجب صقر Ahmed Sakr:(*)

كان للبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها الفنان أحمد رجب صقر دور في تشكيل فكره الثقافي والفني، فقد نشأ في بيئة ريفية وهي التي شكلت ذاكرته البصرية، وقد تنوعت الخبرات الفنية لديه فيما بين مجالي الرسم والحفر والعمل الفني المركب (التجميع) وفن التجهيز في الفراغ، حيث عبر في بعض أعماله بأسلوب الكولاج معتمدًا على (تذاكر السفر) والتي يقوم بجمعها على مسطح التصوير ويضيف إليها مجموعة من الرسوم والرموز الشعبية المستوحاة من بيئته المصرية، وكانت هذه الأعمال تتميز بالأسلوب السردي لمتواليات على محاور أفقية ورأسية شديدة التنوع في العلامات والمفردات والرموز وما تحمله من دلالات تعبيرية .

كما يتميز أحمد صقر " بحساسية خاصة في استخدام العناصر سابقة الصنع شائعة الاستخدام، ولكن استخدامه لها ليس من سلالة لغة البوب وإنما بصورة كولاجية خاصة حيث يلملم تذاكر القطارات وطوابع البريد والملصقات التجارية في وحدات بنائية تكرارية، وفي أعماله الفنية المركبة يجمع بين الخامات والعناصر المسطحة والمجسمة والفيديو في عمل مركب يتسم بالزخم المفرط أحيانا"[1] .

ويتناول الفنان أحمد صقر موضوعات فنية ذات مضامين تنطق بالغرابة وبها رموز وطلاسم توحي بالغموض " وكأنها رسائل مشفرة موجهة للمتلقي،

(*) الفنان أحمد رجب صقر: فنان تشكيلي مصري من مواليد 1963 حصل علي درجة دكتوراه الفلسفة في الفن تخصص جرافيك 1998، يشارك في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة منذ تخرجه وحتي الآن يهتم أحمد صقر بالقضايا المجتمعية الراهنة وقد تميزت أعماله الفنية في مجال العمل المركب وفن تجهيز في الفراغ باهتمامه بمحتوى النقد لسياسات الدول الاستعمارية، شارك في جناح مصر في بينالي القاهرة الدولي 1995/ وبينالي الإسكندرية الدولي 2003 ويعمل حاليا عميدا لكلية الفنون الجميلة جامعة المنيا .

(1) مصطفى الرزاز . الفن المصري الحديث، قطاع الفنون التشكيلية، 2007، ص3، 7.

فالرموز التي يستخدمها صقر قد تبدو لنا إحياء" لرسومات فرعونية قديمة وهذه لا تبوح بأسرارها ومضامينها العميقة بسهولة للمتذوق، وتظل محتفظة بهذه الأسرار التي هي في الحقيقة أسرار أسلوب الفنان نفسه[1] .

ومع بداية انطلاق فعاليات صالون الشباب عام 1989 بدأت المشاركات الفعلية للفنان أحمد صقر في الحركة التشكيلية المصرية، من خلال مجموعة من الأعمال الفنية في مجالي العمل الفني التجميعي والعمل الفني المجهز في الفراغ ليقدم من خلالهما رؤيته الفنية التي تتحدد في إطار النقد السياسي والنقد الاجتماعي لفلسفة الاستهلاك والتي يعتبرها أحمد صقر هي حلقات متصلة لآليات حركة العالم في نهايات القرن العشرين، فلقد كان للمؤثرات السياسية والمجتمعية والاقتصادية التي فرضت سيطرتها على العالم بعلاقاته الدولية فيما بين مفهوم المركز واللامركز - المتن - الهامش - الجانب والجانب الآخر، صدى في أعماله الفنية، إنه يستخدم العلامات والإشارات والشفرات ذات الدلالات للتعبير عن سطوة المعتقد الأيديولوجي والسياسي ورغم اختلاف المحتوى الدلالي للعلامات البصرية في أعماله الفنية إلا أنها تعبر عن ذات المضمون الناقد، فعلامة النازية (الصليب المعقوف) وأيضا أغطية زجاجات (الكوكاكولا) لهما نفس التأثير الدلالي لتفسير الخطاب التشكيلي، فالفنان لا يجد فرق بين السيطرة السياسية والسيطرة الاقتصادية، وهكذا يعبر صقر عن مفهوم ما بعد الاستعمار Post Colonialism في نهايات القرن العشرين حيث أصبحت دول المركز تحاول إعادة السيطرة على دول الهامش (دول العالم الثالث) والتي كانت مستعمرة من قبل من خلال السيطرة الاقتصادية وفرض آليات السوق من خلال المنتج الاقتصادي، فيجمع الفنان أحمد صقر في أعماله الفنية بين مجموعة من العلامات ذات الدلالة التجارية (أغطية زجاجات الكوكاكولا) ليصيغ بها أعماله الفنية ذات المضمون السياسي، ليقدم رسالة إلى جمهور المشاهدين تستند على مفهوم نقد الواقع بالواقع، ويقدم أحمد صقر في

[1] إيفلين كوربر: عن جريدة الأهرام الدولي، ألمانيا، 1997

صالون الشباب الثالث عام 1991م وصالون الشباب الرابع عام 1992 عملين فنيين في مجال فن التجهيز في الفراغ والذي يطرح من خلالهما قضية سياسية كانت لها صداها في حقبة التسعينيات ويعتمد صقر في رؤيته الفنية على مفهوم سيمياء العلامة والدلالة التعبيرية للرمز الاجتماعي فهو يستخدم (الصليب المعقوف) بدلالاته السياسية والإيديولوجية والمعروف أنه كان رمزًا لأدولف هتلر والحزب النازي كما أصبح العلم الوطني الوحيد في ألمانيا، وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح الصليب المعقوف منبوذا في أوربا والعالم لأن كثيرا من الحركات والتنظيمات العالمية اعتبرته رمزًا للإرهاب والعنصرية، كما اعتبره بعض الألمان رمزًا للنازية الجديدة وفي صالون الشباب الثالث يعبر أحمد صقر من خلال عمله الفني شكل (40) والذي يظهر فيه مجسم بشكل الصليب المعقوف على أرضية قاعة العرض بلونه الأسود والأحمر المتداخلين يعلوه أشكال مجسمة على هيئة (صاروخ) كأنها في حالة سقوط على الصليب المعقوف، ويستكمل الفنان أحمد صقر قضيته الاجتماعية السياسية في صالون الشباب الرابع، من خلال عمل فني مجهز في الفراغ مكون من ثلاث عناصر (رمز سياسي – قماش أسود – غلاف بريد) وتم توزيع تلك العناصر على محور الأفقي ورأسي (الأرض – الجدار) حيث يظهر (الصليب المعقوف) على الأرضية السوداء ملون باللون الأخمر كما يظهر نفس الرمز ثنائي الأبعاد وبنفس درجة اللون على الجدار إلى جانب (غلاف البريد) هذه العناصر الثلاثة يحتويها القماش الأسود والذي يظهر عليه أربعة محاور تمتد من زوايا الصليب المقعوف، وقد اعتمد صقر على سيمياء العناصر المكونة للعمل الفني ودورها في تشكيل الدلالة، فالصليب المعقوف رمز سياسي له دلالاته التاريخية والتي تجد صداها في الشعور الجمعي العالمي، وهنا يطرح أحمد صقر مجموعة من التساؤلات من خلال دلالة الرمز السياسي ويترك للجمهور حرية تأويل الدلالة شكل (**41**).

ويستكمل الفنان أحمد صقر مسيرته الفنية ويقدم في صالون الشباب

الخامس 1993 عملًا فنيا مجهزًا في الفراغ شكل (42) عبارة عن دائرة مجسمة تتعامد خطوطها الخارجية مع أرضية المكان والذي يظهر هو الآخر على شكل ثلاثة دوائر متتالية ثم صياغتها بمجسم نحتي لشكل يد آدمية ملونة باللون الأبيض واللون البني الداكن تم توزيعها بالتساوي على القطر الذي يقسم الدائرة إلى نصفين متساويين ويعتمد صقر في هذا العمل الفني على المحتوى الدلالي لمفرداته الفنية، فالدائرة تمثل كلية الصيرورة الكونية والاستمرار والديمومة وهي تحتوى على القوى السالبة والموجبه، أما اليد فهو عنصر من عناصر لغة التواصل غير اللفظية، واستند صقر في هذا العمل الفني على الدلالة التعبيرية الناتجة من التفسير السيميائي لشكل (الكف والدائرة) فالكف بهذه الوضعية يعني الموافقة والإجماع أو الرفض وعدم القبول لإحدى القضايا المطروحة للتصويت، كما تشير الدائرة إلى التصميم الخاص بالبرلمانات السياسية، كما كان للونين الأبيض والبني الداكن لشكل اليد أثر في تفعيل المحتوى الدلالي للعمل وهو الاختلاف الديموقراطي .

وفي بينالي الإسكندرية الدولي لدول حوض البحر المتوسط عام 2003 يقدم الفنان أحمد صقر عملًا فنيًا مجهز في الفراغ شكل (43) ضمن مشروعه الفني الذي يعبر من خلاله لرفضه ونقده للسياسات الاستعمارية التي ظهرت على الساحة الدولية في نهايات القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة، موجهًا رسالة من خلال عمله الفني عن الآثار المدمرة لتلك السياسات وخاصة على الحضارات الإنسانية القديمة والثقافات المحلية الأصيلة .

والعمل مكون من مجسم مربع الشكل تم صياغته بأغطية زجاجات الكوكاكولا والتي تشكل البنية الأساسية للعمل الفني، ويظهر على الجدران الخارجية للمجسم أشكال متتالية لشكل (السهم والنقطة) كما يعلو المجسم المربع قماش أبيض مشدود إلى سقف قاعة العرض يظهر عليه نصوص كتابية مسمارية مستوحاة من قوالب طينية تعود للحضارة المسمارية القديمة، وأمام هذا المجسم توجد شاشة عرض فيديو عليها صورة لامرأة النمرود مع ثلاثة أغطية

كوكاكولا تتحول إلى قضبان تحيط بتلك الصورة، ثم يظهر الفنان وهو يقول " رغما عني أسمع وأرى ويجب أن أتكلم) وعند التعرض بالتحليل لهذا العمل الفني نجد أن الفنان أحمد صقر استند إلى الجمع بين أكثر من وسيلة اتصالية (فيديو – علامات ورموز – نصوص كتابية – صوت) كما اعتمد على مفهوم دلالة العلامة وسيمياء النص، من خلال توظيفه لأغطية زجاجات الكوكاكولا والتي تعبر عن ثقافة الاستهلاك وأيضا الدلالة الخاصة باللغة المسمارية كرمز للحضارات الإنسانية القديمة، هذه المقابلة البصرية التي أكدتها مفردات بصرية أخرى لصورة امرأة النمرود وأغطية زجاجات الكوكاكولا أثرت على الفعل الدلالي للعلامات البصرية التي اعتمد عليها صقر في عمله الفني، كما كان للرسالة الصوتية الخاصة بالفنان وهو يقول (رغمًا عني أسمع وأرى ولابد أن أتكلم) دور في تحويل المحتوى الخاص بالعمل الفني إلى فعل ناقد مرتبط بالقضايا المحلية والعالمية من خلال اللغة البصرية .

الفنان أيمن السمري Ayman Elsemery:[*]

الفنان أيمن السمري من فناني جيل التسعينيات والذي اشتهر بخصوصية متميزة في مجال العمل الفني المركب (التجميع) وفن التجهيز في الفراغ، وقد بدأ الفنان حياته الفنية مستوحيا من بيئته الريفية التي نشأ فيها مجموعة من العلامات والرموز البصرية من خلال رؤيته الخاصة لتلك البيئة فقد كان لكل العناصر والمفردات والمكونات الخاصة للمنظومة البصرية المحيطة بالفنان أيمن السمري دور في تشكيل تجربته الإبداعية فجدران المنازل والأبواب – الألوان الشعبية الريفية – التداخلات اللونية – علاقة المصنوع بالطبيعي – العلاقة بين الإنسان والفراغ – الإنسان والطبيعة – الإنسان والكائنات المحيطة – الحركة – الثبات – وغيرها من العلاقات البصرية الأخرى في هذه المنظومة البيئية الريفية كانت مصدرًا لتجربته الإبداعية .

وإلى جانب أثر البيئة على الفنان أيمن السمري إلا أن دراسته الأكاديمية مكنته من الاستفادة من الفنون البدائية وعلاقتها بمحيطة الاجتماعي البصري في بيئته الريفية، فظهر في أعماله طابعا رمزيا من خلال ابتكاره للغة بصرية خاصة .

كما كان لعامل (الزمان) كمفهوم أثر بالغ الأهمية في تشكيل التجربة الإبداعية للفنان أيمن السمري، فهو يرى هذا الأثر الباقي للإنسان في ذات المكان ضمن حركة الوجود من خلال تلك الطبقات اللونية المتراكمة والمتتالية

(*) الفنان أيمن السمري : فنان تشكيلي مصري من مواليد عام 1965، حاصل علي درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية عام 2001، يشارك في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة منذ تخرجه، لمع اسم السمري منذ مشاركاته في الدورات الأولى لصالون الشباب وبعد حصوله علي الجائزة الكبرى لصالون الشباب عام 1997 حيث تميزت أعماله بالبحث في الآثار الباقية لحركة الإنسان داخل وجوده الاجتماعي من خلال الكشف عن تلك الآثار البصرية على جدران البيوت والأخشاب وغيرها، كما كانت للسمري مشاركات دولية في بينالي القاهرة 1998 الدولي وبينالي الإسكندرية الدولي وبينالي فينيسيا الدولي 2007، وهو حاليا يعمل بوظيفة أستاذ بقسم التصوير بكلية التربية الفنية جامعة حلوان .

بعضها يخفي الآخر، فيرى السمري أنه من خلال أعماله الفنية يمكن الكشف عن تلك الآثار الإنسانية التي تحاول من خلال تلك الرسوم والخدوش العفوية أن تقول (لقد كنت هنا) فالسمري يؤمن بأن تلك العلامات والرموز والخدوش كانت بمثابة لغة اتصال شديدة الخصوصية، فما تم اختزاله ليصبح رمزًا لشجرة – إنسان – حيوان – رجل – امرأة – طائر – شمس – قمر – ليل – نهار – مطر ..إلخ، ماهي إلا ترجمة بصرية للعلاقة الكونية بين الإنسان وبيئته الجغرافية والاجتماعية.

ومن خلال هذا البحث والاستقراء يبتكر السمري هو نفسه لغة بصرية خاصة يحاول من خلالها التعبير عن أثره كفرد يعيش داخل جماعة تتحرك في وجود اجتماعي، يؤثر فيها وتؤثر فيه، فيتختزل هو الآخر السمات المميزة للواقع المرئي ليتحول كل الواقع بمكوناته المادية والميتافيزيقية والوجدانية والروحية وكل العلاقات القائمة بين المفاهيم الأزلية لثنائيات الداخل والخارج - الذات والموضوع - الفرد والجماعة - الزائل والأزلي المادي والروحي، إلى مجموعة لا نهائية من العلامات بعضها قابل للتفسير في ضوء مفهوم الجماعة المفسرة للخطاب والآخر غير قابل للتفسير، وهو الذي يمكن أن نطلق عليه المحتوى الغامض للعلامة .

وإذا تتبعنا التجربة الإبداعية للفنان أيمن السمري نكتشف اهتمامه بمفهوم العلامة والدلالة، سواء في أعماله الفنية في مجال التصوير والعمل الفني التجميعي (المركب) وأيضا في أعماله الفنية في مجال التجهيز في الفراغ، فمفهومه عن أهمية اللغة البصرية المتمثلة في مجموعة من العلامات والرموز الدالة وأثر تلك العلامات البصرية على مفهوم التلقي لدي المشاهد، قدم الفنان أيمن السمري مجموعة من الأعمال الفنية في مجال العمل الفني المركب أعتمد فيها على الجمع بين المتناقضات من خلال الجمع بين خامات مصنعة وأخرى طبيعية والتي تتمثل في خامتي المعدن والخشب وبقايا جدران المنازل القديمة، ثم يضيف السمري إلى تلك السطوح أشكالًا ومفردات جمعها من المستخدم

والمتداول في بعض الشرائح الاجتماعية ليفتح أيمن السمري من خلال أعماله مجالًا للجدل الدياليكتيكي بين أعماله الفنية وجمهور المتذوقين ، فليس هنا في هذا الموقف الجمالي علاقات شكلية تستند إلى مفاهيم جمالية أو معايير أكاديمية تتبع السياق التاريخي لمفهوم العمل الفني، بل هي لغة بصرية جديدة تضع المشاهد في مجال تصوري ليطرح التساؤلات عن معني جديد للفن .

وفي مجال الفن المركب (التجميع) يقدم السمري مجموعة من التجارب الإبداعية فيما بين عامي 2000- 2003م، يعبر من خلالها عن رؤية خاصة تعتمد على مفهوم الدلالات الرمزية للخامة كوسيط تعبيري، ففي شكل (44) يعرض السمري عملًا فنيًا مكون من مستطيلين من خامة معدن الألمونيوم في وضع رأسي ثبت على النصف الأعلى منهما قطعتين من الطين اللبن عليهما طبقات من طلاءات لونية قديمة، أما الجزء السفلي فقد وضع عليه مجموعة من المفردات (مسامير معدنية – أجزاء من خشب شجر – دوائر معدنية) وفي هذا العمل يعبر السمري عن إشكالية العلاقة بين سطوه الحياه المادية الصناعية والبيئة الطبيعية، ويرمز لهذه المقارنة على مستوى الوسيط التعبيري باستخدامه لخامة المعدن وخامة الخشب والطين اللبن في علاقة مجردة تخلو من السرد أو المحاكاة التسجيلية للواقع المرئي .

وتتعدد التجارب الإبداعية للفنان أيمن السمري وأيضا منطلقاته الفكرية والفلسفية ليأخذ العمل الفني في تجربته سياقا منبثقا من أطروحة تساؤلات لا تنتهي عن علاقة الإنسان بالمتغيرات الحضارية والتحولات الثقافية والأيديولوجية، فيخرج إنتاجه الفني مخاطبا الجماعة ومحذرا من مخاطر بيئية، وأيديولوجية وسياسية، وأيضا من تحولات اجتماعية يراها السمري أنها تمثل حالة من الخطر المرتقب الذي سيكون له أثر فاعل على تفتيت الهوية والذات وبنيتها التي تشكلت ضمن مجموعة من الأعراف المتمثلة في علاقة الإنسان بالأرض والوطن والعائلة ومن خلال هذا المفهوم يطرح السمري مجموعة من الأعمال الفنية اعتمدت على ثلاث معطيات مختلفة ومتحدة في آن واحد، أولها كان عن

موضوع الاستزراع الصناعي، وثانيهما عن السرديات والأيديولوجيات الكبرى التي تشكلت في القرن العشرين وعلاقتها بالفرد والجماعة، وثالثهما عن موضوع التحول في علاقة الإنسان بالوطن في ظل التحولات المجتمعية والاقتصادية .

وفي عام 2001م يقدم السمري عملًا فنيًا ضمن مشاركته في ورشة العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ والذي نظمته إدارة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب شكل (45) حيث اعتمد السمري في هذا العمل على سيمياء الصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري من خلال مجموعة من (بوسترات الأفلام السينمائية) والتي اشتملت جميعها على الدعاية لأفلام العنف Action تم وضعها على الجدار الأساسي لقاعة العرض، وفي المقابل يوجد 25 مجسم نحتي عبارة عن أشكال على هيئة أجنة أدمية تم تثبيتها على قواعد رأسية في خمس مصفوفات داخل قاعة العرض، ويعرض السمري في هذا العمل رؤية نقدية لمفهوم الإنتاج السريع والضخم Mass Production والذي تعدى حدود المنتج الاستهلاكي الصناعي، ليدخل إلى إنتاج وتصدير العنف والسلوك العدواني وأيضا استنساخ الأجنة، إن هذا العمل يبعث برسالة تتضمن في محتواها سؤال ... هل يمكن أن تتطور سياسات الإنتاج واسع النطاق لتشمل استنساخ نماذج موحدة من البشر تتشابه وتلك الشخصيات التي تحددها سيناريوهات أفلام العنف في السينما العالمية ؟

ويستمر السمري في مشروعه الفني المستند إلى إشكاليات نقد الآثار السلبية لعصر ما بعد التصنيع وسطوة التكنولوجيا، ففي بينالي القاهرة الدولي السابع عام 1998 يقدم عملا فنيًا تحت عنوان(صوبة صناعية على ضفاف النيل) شكل (46) وهو عبارة عن عمل فني مجهز في الفراغ مكون من مساحة كبيرة من خامة الفحم ملقاة على أرضية قاعة العرض عليها سيقان أشجار محترقة ومغلفة من أعلى ومن الوسط برقائق الألمونيوم المعدني، ويعتمد مرة أخرى السمري على الدلالة الرمزية للوسيط التعبيري، حيث يطرح العمل قضية الحاجة

إلى إنشاء صوبات زراعية صناعية في بلد غني بأرضه الزراعية الطبيعية التي تمتد عبر ضفاف النيل .

ومن الاستزراع الصناعي واستنساخ الأجنة الأدمية، إلى مفهوم العلاقة بين الإنسان كفرد وذات فاعلة في المجتمع، والأنظمة والأيديولوجيات السياسية والمفاهيم الاقتصادية في عصر المعلوماتية والعولمة، يطرح السمري قضية السرديات الكبري التي أصبحت تتحكم في سياسات العالم وعلاقاته الاقتصادية والثقافية، فيقدم عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ في قاعات مركز الجزيرة للفنون عام 2004 تحت عنوان (عولمة Globalization) شكل (47)، والذي تم إنشاؤه من خلال مجموعة من الألواح الخشبية والتي تم تثبيتها بديلا لأرضية قاعة العرض، هذه الألواح الخشبية كتب عليها عدد 10 عشر كلمات كان لها من الأهمية على الوعي المحلي والعالمي وتنوعت فيما بين السياسي – الاقتصادي – الفلسفي – الثقافي، على سبيل المثال الرأسمالية Capitalism– حقوق الإنسان Human Right– السلام العالمي World Peace سيكولوجية الأنا Egopsychology الآخر The Others– العولمة Globalzation...إلخ.

هذه الكلمات تمت كتابتها وتعشيقها داخل الألواح الخشبية لقاعة العرض كما يظهر وسط قاعة العرض جدار من الطين اللبن عليه نبات طبيعي، وعلى الجدار يوجد شاشة عرض فيديو تعرض الفنان وهو يدوس بأقدامه هذه الكلمات معبرًا برفضه لتلك السرديات والمفاهيم المعاصرة، إن العلاقة المتبادلة بين النصوص الكتابية – الجدار الطيني – شاشة العرض، توضح مدي التمكن الأدائي والفكري للفنان أيمن السمري في صياغته لهذا المجال والنسق الفراغي الذي تتفاعل فيه تلك الوسائط التعبيرية بدلالاتها لخدمة المفهوم الخاص بالعمل الفني .

وفي عام 2007م يقدم السمري عملا فنيا (فيديو مجهز في الفراغ) شكل (48) يعبر من خلاله عن حالة من الخوف والقلق من ضياع الوطن، فيترجم هذا

المعطى من خلال مجموعة من الوسائط التعبيرية (شاشات فيديو - نصوص كتابية - صور فوتوغرافية - صوت) ليضع المشاهد داخل مجال إدراكي سمعي بصري حسي، ويعتمد السمري على سيمياء الصورة بدلالتها الأيقونية والمتمثلة في صورة الأب، تلك الصورة التي تمثل للعديد من أفراد (الجماعة المفسرة للخطاب أو الشعور الجمعي) حالة من الارتباط والانتماء، كما يمثل الصوت في العمل الفني من خلال أغنية (وطني أحببتك يا وطني) حالة استدعاء لمشاعر المواطنة وأيضا كأنها تنديد بحالة تغير الوعي لدى أفراد الجماعة في ظل تبدل المواقف المجتمعية الخاصة بمفهوم المواطنة والانتماء للأرض، ويزيد الفعل الدلالي للعمل الفني من خلال النص المقروء Text وهي عبارات لمقولات منددة بالتحول في الهياكل الطبيعية في المجتمع من خلال مقولات العديد من المواطنين.

ويعلق الفنان أيمن السمري على هذا العمل بقوله " أؤمن أن للفن وجهة نظر كما أؤمن أنه لا انفصال للفن عن الدين والسياسةِ والقضايا العامة المحلية والدولية، من هذا المنطلق جاء هذا العمل الفني (من غير غطا) ليطرح قضية الانتماء للوطن الذي هو الحماية الأساسية المادية والمعنوية للمواطن، أشعر أن خطرًا وشيكًا بات يهدد مفهوم الوطن لدي ... لا أدري من أين هذا الشعور ولا أضع يدي على أية أدلة مادية تؤكد شعوري وإنما هي ملامح للخطر القادم فأتمني ألا أفقد الوطن.

الفنان عادل ثروت Adel Tharwat:(*)

الفنان عادل ثروت من الفنانين التشكيليين المصريين المعاصرين، والذي بدأ مشروعه الفني منذ تخرجه، حيث اهتم بالموروث الشعبي المصري كمنطلق فلسفي لأعماله الفنية، وأيضا كان لمفهوم الرموز والعلامات البصرية المرتبطة بالمعتقدات الشعبية دور في تشكيل تجربته الإبداعية، ولقد بدأ عادل ثروت تجربته الفنية باحثا في تلك الأشكالية الخاصة بتوظيف التيمات والموتيفات والأشكال والنصوص الخاصة بالطقوس والمعتقدات الشعبية، والتي يستخدمها أفراد بعض الشرائح الاجتماعية في الاستعانة بها في التغلب على بعض الظواهر غير القابلة للتفسير على مستوى المنطق أو الواقع، فيبدأ ثروت تجربته باحثا عن تلك المفردات والتيمات البصرية والنصوص الكتابية التي كانت تستخدم في هذا الطقس المجتمعي الشعبي، مثل أشكال الأحجبة – الحيوانات المحنطة مثل (التماسيح – الحرباء – قرون الحيوانات) النصوص الكتابية مثل القسم الأشهر في الحضارة المصرية القديمة (أنا لم ألوث ماء النيل) وبعض الرسومات المستوحاة من المربعات والمتسطيلات السحرية والتي كانت تعتمد على الأرقام والحروف، كل هذه المفردات والعلامات والرموز والنصوص والشفرات البصرية التي تحمل دلالات عقائدية طقسية والتي لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء مفهوم الجماعة المفسرة للخطاب التي شكلت وصاغت تلك العلامات والرموز داخل نسق ثقافي له خصوصيته المعرفية، يرى

(*) الفنان عادل ثروت : فنان تشكيلي مصري من مواليد القاهرة عام 1966، حاصل على بكالريوس التربية الفنية عام 1990، كما حصل علي درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية عام 2001، يشارك عادل ثروت في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة منذ تخرجه، فلقد شارك في العشر دورات الأولى لصالون الشباب وأيضا شارك في بينالي القاهرة الدولي 1996، وبينالي الإسكندرية الدولي 2007، وحصل على العديد من الجوائز منها الجائزة الأولى في صالون الشباب السابع 1995، وجائزة الأيكا العالمية لنقاد الفن التشكيلي عام 1996، ويهتم عادل ثروت في أعماله الفنية بالموروث الشعبي المصري في مجال العمل المركب وفن التجهيز في الفراغ وفن التصوير .

فيها عادل ثروت أبعادًا فلسفية وجمالية فحين يتم اختيارها لتصبح ضمن البنية الكلية للعمل الفني، تتحول إلى شكل ذي دلالة تعبيرية، الذي يقوم بدور الوسيط بين الفنان والمتلقي على مستوى البنية البصرية، ومن هذا المنطلق يقدم عادل ثروت مجموعة من الأعمال الفنية في مجال العمل الفني المركب اعتمد فيها على تقنية التجميع وتوظيف الوسائط العضوية والنصوص الكتابية ليعبر عن موضوعات ذات طابع طقسي عقائدي .

ففيما بين عام 1999 – 2003م يقدم ثروت تلك الأطروحات التشكيلية عبر مجموعة من العروض الفنية والتي جاءت تحت عنوان (معتقدات مصرية 1، 2) حيث ظهر اهتمام الفنان بتلك الإشكالية الخاصة بالشكل ذي الدلالة في الطقوس الشعبية والتراث المصري، ومن هذه المجموعة قدم ثروت عملا فنيا ضمن مجموعة معتقدات مصرية (1)، تحت عنوان عهود سليمانية شكل (49)، وهو عبارة عن عمل فني مركب (تجميعي) اعتمد فيه على توظيف الوسائط العضوية والمتمثلة في شكل التمساح المحنط والذي يظهر ملفوفًا بخامة قماش الكتان المكتوب عليه نص (احتجاج البريء) المستوحي من الحضارة المصرية القديمة أما الجزء العلوي من العمل فيحتوي على رسوم مستوحاة من الرسوم والعلامات التي يتم الاستعانة بها في الطقوس الشعبية مثل الزارات وأعمال الأحجبة وغيرها، كما قدم ثروت من نفس المجموعة عددًا من الأعمال الفنية التي اعتمد فيها على النص الكتابي والعلامات والرموز ذات الدلالات العقائدية المرتبطة بالفكر الميتافيزيقي الشعبي كما في شكل (50) وهو عبارة عن عمل فني مركب جمع فيه الفنان بين الخامة جاهزة الصنع والمستوحاة من شكل اللفائف التي تستخدم في السحر والطقوس الشعبية والتي تم تثبيتها على محور رأسي يشغل الثلث الأيمن للعمل الفني، وفي المقابل وعلى الجانب الأيسر منها توجد تيمة ومفردة تشكيلية مستوحاة من شكل العروسة الشعبية التي يشغل محيطها الخارجي مجموعة من العلامات والرموز الطقسية الشعبية التي كتبت باللون البني السينيا كما تم تحديد المجموعة اللونية للعمل الفني داخل إطار اللون الأحمر والذي يشغل الحيز الأكبر من أرضية العمل

الفني واللون البني السينا ودرجات الأبيض، ومن خلال عرض تلك الأعمال للتحليل نجد أن الفنان أعتمد بشكل أساسي على سيمياء النص الكتابي والعلامات والرموز البصرية، فالنص الكتابي المستوحي من (احتجاج البريء) في الحضارة المصرية القديمة وهو أنا لم ألوث ماء النيل – لم أقتل – لم أكذب – لم أسرق – لم أروع نفسًا بشرية ..إلخ، يثبت انتماؤه إلى مجموعة القيم والعناصر التشكيلية لخدمة الجانب التعبيري كما يخدم النص المكتوب إشكالية المفهوم الخاص بالعمل الفني فالدلالة التي تعبر عنها النصوص الموجودة في الأعمال الفنية محدودة إلى حد كبير لأن النص بمفهومه اللغوي لا يقبل (المرواغة) أو تعدد الدلالات، كما أن الدلالة هنا لا تتوقف عند هذه العلاقة بين مفهوم النص وفعل القراءة بل إن النص يأخذ بعدًا آخر يقوم على أساس العلاقة التبادلية مع دلالة المفردات والعلامات البصرية الأخرى مثل (التمساح – قرون الحيوانات – شكل الأحجبة).

وتتعدد التجارب الإبداعية للفنان عادل ثروت، وأيضا اهتماماته البحثية على مستوى الموضوع أو المفهوم والفلسفي والجمالي كمنطلق لأعماله الفنية، ففي عام 1995 وفي صالون الشباب السابع يقدم ثروت عملًا فنيًا في مجال فن التجهيز في الفراغ تحت عنوان نهاية القرن العشرين شكل (51) والذي عمد فيه إلى تجميع كم هائل من النفايات التكنولوجية ونفايات الوسائط الإلكترونية والوسائط الصوتية والمرئية، ليصيغ من خلالها عمله الفني الذي تم إنشاؤه عبر جدار خشبي مستطيل الشكل مقسم إلى ثلاث أجزاء، الجزء الأيسر والأوسط يحتويان كرسي خشبي ملون باللون الأزرق أما الجزء الأيمن فيظهر عليه رسم لشكل الكرسي باللون الأزرق كما يوجد أمام هذا الجدار عدد 2 مجسم نحت بالجحم الطبيعي لرجل وامرأة مستلقيين على قاعدة خشبية مربعة الشكل، تعكس إيماءاتهما حالة من عدم الحركة كأنهما بين الحياة وتوقف الحياة، ويحيط بهما من كل اتجاه تلك المفردات والأشكال الخاصة بالنفايات التكنولوجية، وعند تأمل وتحليل هذا العمل الفني نجد أن الفنان يحاول أن يعكس وجهة نظر تشكيلية حول علاقة الإنسان بعالم التكنولوجيا والاتصالات

في نهايات القرن العشرين من خلال اعتماده على عدد من المفردات والرموز التي تحمل دلالة تعبيرية تخدم مضمون العمل فعلى سبيل المثال :

- الكرسي يعكس مفهوم السلطة والتحكم والسيطرة لعصر التكنولوجيا والمعلومات .
- الأشكال النحتية لشكل الرجل والمرأة هما رمز لإنسان القرن العشرين الذي تحول إلى ما يشبه الأداة أو هو جزء من كل عام لا يمكن فصلة عن المنظومة التكنولوجية بعد أن أصبح متوحدا معها .
- أما الآلة الكاتبة والتي تتصدر العمل الفني فهي تشير إلى مفهوم الرسالة الخاصة بالتحذير من مخاطر نفايات القرن العشرين على الإنسان بكل مقوماته (الفسيولوجية – النفسية – الثقافية – الاجتماعية).

وفي عام 1996 وفي صالون الشباب الثامن يقدم ثروت عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ شكل (52) يعبر من خلال الصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري عن الآثار المدمرة للحروب ونزعات التصفية العرقية والاحتلال والاستيطان فيقدم من خلال مئات الصور الفوتوغرافية (الأبيض – أسود) والمعروفة بفوتوكس Photo Fax أو الصور المرسلة عبر الفاكس " مشاهد لسلسلة المذابح البشرية، أن الصورة الفنية هذه المرة هي تكرار ملح ومستمر لمنظومة أستقبال وإرسال، وهي تتجاوز الشهادة على ما جرى إلى محاولة إحداث رد الفعل لدي المشاهد، ولكن من هو ذاك الذي يمكن اليوم أن ينفض ضد مجزرة بشرية لأبرياء بعد أن تعود أن يرى المذابح على شاشة التليفزيون حتى بات يستعيدها في وقت فراغه [1] .

إن عادل ثروت في هذا العمل الفني يعتمد على السرد البصري للصور والفوتوغرافية داخل الحيز الفراغي وعلاقته بإدراك المشاهد، فتكرار الصور بمساحات بين الأبيض والأسود جعل العمل في مجمله كنسق فراغي له خاصية

[1] أحمد فؤاد سليم مقدمة صالون الشباب الثامن، 1996، قطاع الفنون التشكيلية، القاهرة .

تقريرية وكأن العمل الفني بمثابة شهادة توثيق وتقرير واعتراف واحتجاج وشجب وتنديد ضد كل المفاهيم المرتبطة بتوجيه الأعمال العسكرية لأهداف التصفية العرقية أو الاستيطان والاحتلال .

ويقدم عادل ثروت في عام 2007م عمل فني مركب (في معرض ماذا يحدث الآن شكل (53)، يعبر من خلاله عن رؤية بصرية خاصة في مفهوم المواطنة لديه، فهو يرى أن العائلة المصرية بخصوصيتها الترابطية بين عناصر تكوينها من جد – أب – أم – أولاد – أحفاد ..إلخ، هذا الترابط اختلف مضمونه تبعا للتغير في المشهد المصري سواء على المستوى الثقافي – الاقتصادي – الاجتماعي، فتغيرت تبعًا لذلك الفكرة المرتبطة بمفهوم المواطنة، فثروت يرى أن الانتماء للعائلة هو مؤشر للارتباط بالوطن وأن الانفصال عن التنظيم العائلي يعني الانفصال عن مفهوم المواطنة والانتماء .

وللتعبير عن هذا المعطي كمنطلق فكري اعتمد الفنان على مجموعة من الوسائط التعبيرية مثل (الصور الفوتوغرافية – النصوص الكتابية – الشهادات الوثائقية – خامات طبيعية – خامات جاهزة الصنع) ليصيغ كل هذه المفردات في تشكيل فراغي مكون من سرد لاثني عشر لوحة (12 لوحة) مستطيلة الشكل على محور رأسي حيث تم توزيع الصور الفوتوغرافية والتي اختلفت في محتواها فيما بين صورة شخصية لرجل ترمز إلى الجد، وصورة لسيدة ترمز للأم المصرية، وصورة لمجموعة من التلاميذ يلتفون حول معلمهم داخل المدرسة، كما تضمن العمل مقاطع من النص الكتابي المستلهم من نص احتجاج البريء، وهو أنا ألوث ماء النيل وفي هذا العمل الفني نجد أن الصور الفوتوغرافية كوسيط تعبيري تحيل الدلالة الخاصة بالعمل الفني إلى محتوى تدليل يرتبط بمفهوم العائلة، كما يقوم النص الكتابي (أنا ألوث ماء النيل) في توجيه الدلالة ليرتبط بمعني أخلاقي وفعل سلوكي يرتبط بمفهوم المواطن الذي يرقى إلى مستوى الأمانة والانتماء والمسؤولية المجتمعية.

الفنان عماد أبو زيد Emad Abou Zaid:(*)

الفنان عماد أبوزيد من الفنانين الذين برز اسمهم في العشر دورات الأولى من صالون الشباب وهو ينتمي إلى جيل التسعينيات في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، شارك في الحركة التشكيلية منذ تخرجه، وكانت أعماله تتميز بالمضمون الاجتماعي من خلال خطابه التشكيلي، وقد غلبت شخصيته الفاحصة والناقدة لكل المواقف الحياتية على أعماله الفنية، كما تباينت تلك المواقف التي تبناها عماد أبو زيد في إنتاجه الفني، فهو يري في حركة المجتمع تلك السلبيات التي يعتمدها كمنطلق فكري وفلسفي لأعماله الفنية .

وقد تعددت التجارب الإبداعية للفنان عماد أبو زيد فيما بين مجالي العمل الفني المركب (التجميع) وفن التجهيز في الفراغ، ليقدم من خلالها رؤية شديدة الخصوصية على مستوى الشكل والمفهوم، ففي مجال العمل المركب يعتمد أبو زيد مفهوم تغليف نفايات المجتمع الاستهلاكي بخامة الرمل، تلك النفايات التي تم تجميعها بدون اشتراطات أو حدود مسبقة لما هية الشيء الذي يتم جمعه، فكل ما هو موجود – ملقي – مهمل – مستعمل، وكل ما هوتكنولوجي – اقتصادي – ثقافي – إعلامي أصبح عنصرًا مهمًا ضمن ريبرتوار التغليف للفنان عماد أبو زيد وبلغة تشكيلية بصرية يقدم أبو زيد مجموعة من الأعمال الفنية يعرض من خلالها إشكالية التحول في مفاهيم تشكيل الوعي والتي يتم الجمع فيها بين الاستهلاكي والثقافي فيقدم في عام 2001 شكل (54) عملًا فنيًا يعرض وجهة نظرة الجمالية والفلسفية في مفهوم التغليف، حيث قام

(*) الفنان عماد أبو زيد . فنان تشكيلي مصري من مواليد عام 1965، حاصل على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية عام 2001، يشارك في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر منذ تخرجه وحتى الآن، اهتم في أعماله الفنية منذ بداياته بمفهوم (عولمة الإعلام) حيث قدم العديد من الأعمال الفنية في مجال العمل المركب وفن التجهيز في الفراغ شارك أبو زيد في صالون الشباب وحصل علي العديد من الجوائز من أهمها الجائزة الأولى وجائزة الاتحاد العالمي لنقاد الفن التشكيلي، كما شارك في بينالي الشارقة الدولي 1997، وحصل على الجائزة الكبرى للبينالي

الفنان بتجميع عدد كبير ومتنوع من زجاجات المياه، عبوات المياه الغازية – عبوات الطعام والمشروبات والعصائر – أدوات المنزل، وغيرها من المتداول في الحياة اليومية، وإلى جانب تلك المفردات تم جمع مجموعة من الكتب القديمة والتي تم تغليفها هي أيضا ولكن بخامة الشاش وقد تم توزيع كل هذه المفردات في مصبفوفات أفقية داخل ما يشبه (المكتبة) حيث اعتمد على الجمع بين نفايات المجتمع الاستهلاكي ومجموعة من الكتب التي تم تغليفها بالقماش وغلب عليها اللون البني الداكن ليعكس العمل الفني في مجمله مفهوم التحول فيما بين تفسير معني (المعرفة وعلاقتها بتشكيل الوعي) والتي أصبحت في عصر العولمة يتم الجمع فيها بين ما هو معرفي وثقافي، وما هو اقتصادي استهلاكي .

ويستمر المشروع التشكيلي للفنان عماد أبو زيد وتستمر إشكالياته الفلسفية مطروحة للبحث على مستوى اللغة البصرية، فمن نقد الاستهلاك الاقتصادي والثقافي إلى عولمة الاتصالات ومن العمل الفني المركب إلى فن التجهيز في الفراغ، يقدم الفنان عماد أبو زيد مجموعة من الأعمال الفنية المهمة والتي تعبر عن موقفه الناقد لمجتمع الاتصالات والإنترنت والنشاطات التفاعلية التواصلية، وأثر هذا التحول على الشعور الجمعي وتغير مفهوم التلقي للأحداث والموضوعات التي تبث عبر شاشات التليفزيون أو الصور المرئية في الجرائد المقروءة، أو حتى التي يتم بثها عبر شبكات الإنترنت الإخبارية، كل هذه الوسائل التي ساهمت من وجهة نظره الفنية في تغير مفاهيم أساسية لدي المتلقي وعلاقته بالحدث سواء كان كارثيا أو عابرًا، فقد ساهم هذا الإنتاج الضخم من الصور إلى أن تحول الكارثي إلى عابر لا يحظى بهذا الشعور العاطفي الفاعل، بل في المقابل تحول إلى صورة عابرة تمر أمام المشاهد وتأخذ دورها في البث الإعلامي مثل العديد من الصور الأخرى سواء كانت دعائية لمنتج استهلاكي أو إعلامية لحدث سياسي.

إن الأعمال الفنية لعماد أبو زيد تعبر عن تلك التجربة الحياتية للفرد والتي تلاشي واقعها شيئا فشيئا، حيث تم استبدالها بتيار من الصور والرموز التي

لا ترتبط باشتراطات الواقع الخارجي، حيث أصبح الفرد يجلس أمام شاشة التليفزيون ليستهلك فيض من الصور، كما أصبح لديه خيارات متعددة لرؤية نفس الحدث ولكن بطريقة مختلفة من خلال التعددية الهائلة في قنوات البث، كل هذه المشاركة أصبحت سلبية في رد الفعل، حيث يتم استقبال كل هذا المشهد للصور المتلفزة للأفراد والجماعات والأحداث المحلية والعالمية الكارثي منها والعابر والدعائي داخل حجرة المعيشة بطريقة هادئة وأمام خيارات متعددة لتجاوز هذه الصور في جزء من الثانية للتحول إلى صور أخرى.

ومن هذا المنطلق جاءت مجموعة كبيرة من أعمال الفنان عماد أبو زيد تعكس حالة التحول في مفهوم التلقي للحدث العياني والمواقف الحياتية والأحداث المحلية والعالمية، والتي أصبحت مع ثورة الميديا الجديدة وعولمة الإعلام والإنتاج الضخم للصور التي تبث في خلال الثانية الواحد قادرة على تحويل حاضر المتلقي إلى حاضر قصير الأمد لتستبدل بمجموعة من الحواضر السرمدية التي تتغير بتغير الصورة التي تبث عبر الشبكات المتلفزة وشاشات الكمبيوتر، هذه الحواضر السرمدية حولت المتلقي إلى ذات بدون ذاكرة، حيث تمحو الصورة الجديدة التي يتم بثها بهذه السرعة وهذا التنوع قدرة الفرد على الفعل، فأصبحت حواضره تمحو حواضره بطريقة تعاقبية.

وفي الدورة الثامنة لصالون الشباب عام **1996** يقدم الفنان عماد أبو زيد عملًا فنيًا في مجال التجهيز في الفراغ شكل رقم (55)، والذي حصل به على الجائزة الأولى وجائزة الاتحاد العالمي لنقاد الفن التشكيلي، حيث عرض من خلال رؤية بصرية التعبير عن مفهوم الاحتجاج ضد الثقافات الإعلامية السابقة وضد الماضي بوسائله وأدواته فيقدم كما هائلا من الجرائد اليومية والتي يظهر عليها آثار حريق، تم وضعها وتوزيعها في مصفوفات أفقية على أرضية قاعة العرض كما تم توزيع عدد من شاشات التليفزيون القديم والمحترقة بطريقة عبثية فوق هذا الكم من الجرائد وأيضا هناك ثلاث لوحات مستطيلة الشكل معلقة على الجدار يظهر عليها علاقات شكلية مجردة من اللون البني الداكن

والأبيض إلى جانب مساحات باللون الذهبي، أما بؤرة الحدث في هذا العمل الفني فهي (كاميرا العرض 6مم) والتي تم تثبيتها أمام هذه المنظومة المفاهيمية والتي تعرض فيلم سينما خالٍ من الصور وأيضا مقطوع من جزء منه ليرى المشاهد مساحة ضوئية تسقط على المساحة البيضاء المواجهة للكاميرا كل 3 ثواني متوازية مع صوت حركة الفيلم المقطوع، إن هذا العمل الفني هو معادل بصري للمنطلق الفكري والفلسفي لأبو زيد في طرحة لإشكالية نهايات عصر الإعلام والمعرفة التقليدي والذي سيطر على المسيرة المعرفية للبشرية طوال القرن العشرين، بكل ما شهدته تلك الوسائط من تطور وتعدد (فالتليفزيون – الجرائد اليومية –المجلات – كاميرا العرض 6مم – الكتب ... وغيرها، تم استدعاؤها لتدخل ضمن ريبرتوار الأشكال المحترقة كما تم استدعاؤها من قبل لتصبح ضمن ريبرتوار التغليف، كما يستند أبو زيد إلى مجموعة من العلامات الدالة مثل (الحريق – الضوء المتقطع – الصوت المتقطع) والتي تشترك جميعها في دعم الفعل الدلالي .

وفي عام 2003 يقدم الفنان عماد أبو زيد عملًا فنيا مجهزًا في الفراغ تحت عنوان (لا يوجد إشارة – الإشارة ضعيفة)، شكل (56) والذي اشتمل على مجموعة من الوسائط التعبيرية التي شكلت المفهوم الخاص بالعمل الفني وهو (شاشة كمبيوتر – صوت – فيلم رقمي – عدد 54 لوحة مربعة الشكل عليها أشكال نحتية تمثل أجزاء من الجسد الآدمي)، حيث تم توزيع عدد 36 مربع على الجدار الأساسي، وعدد 9 مربعات على الجانبين الآخرين، وقد احتوت تلك المسطحات على أشكال نحتية تمثل بقايا لأشلاء من الجسد الآدمي إلى جانب مجموعة من المسطحات الأخرى مكتوب عليها No Signal الإشارة ضعيفة أو غير موجودة وأمام هذا السرد المتكرر لأشكال وبقايا الجسد الآدمي توجد شاشة كمبيوتر تعرض صور متتابعة ومتنوعة لمشاهد من آثار الدمار التي خلفتها الحروب في نهايات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، ولقد اعتمد الفنان عماد أبو زيد في هذا العمل الفني على تعريض المشاهد لهذا

السيل من المفردات والصور ذات الدلالة والتي تعبر عن حادثة عيانية وحياتية يعيشها الفرد ويتلقاها يوميا من خلال البث التليفزيوني والإعلامي، ولكن لم يقصد أبو زيد هنا أن يوجهنا إلى هذا الدمار الناتج عن الحرب كحدث سياسي، بل كان المفهوم الخاص بالعمل الفني منصبا أساسًا على تحديد رده فعل المتلقي تجاه ما يراه من أحداث مهما كان سياقها الاجتماعي، وهو يطرح هنا سؤالا مهما، ما هي أهمية هذا السيل من الصور التي يتم بثها للمشاهد والتي تحمل مضمونًا دراميًا كارثيا وفاجعة إنسانية بكل مقاييسها، إن مشاهد الموت الجماعي والدمار التي يستقبلها المشاهد في تلك اللحظة الراهنة ومع هذا الكم الهائل من البث الإعلامي الذي تحول إلى منتج استهلاكي ليستقبلها المشاهد بنفس الإحساس الذي يستقبل به صور أفلام الحركة وبرامج التسلية وألعاب الفيديو، وما يحدث بالنتيجة هو ترويض لردة الفعل الجماهيري من خلال عملية نزع الحساسية تجاه قضايا مهمة مثل الحروب والاحتلال الإبادة الجماعية.

ومن مفهوم التجرد من التنقيب عن القيم الجمالية في العلاقات الشكلية الخاصة بتنظيم مفردات وعناصر الأنموذج الشكلي، وأيضا من منطلق عبور الثابت والمسلم به، يبحث أبو زيد عن القيم في المعطي وأيضا في صياغة هذا المعطي بأسإلب أدائية ووسائط تعبيرية جديدة، فيقدم أبو زيد في قاعة أتيليه القاهرة عام 2001م عملًا فنيًا مجهزا في الفراغ شكل (57) يعبر من خلاله عن قضية اجتماعية وجدت صداها في الوعي العام المصري في السنوات الأخيرة ألا وهي قضية التلوث البيئي، ويطرح أبو زيد هذه الإشكالية من خلال رؤية بصرية اعتمد فيها على سيمياء الصورة الفوتوغرافية بمفهومها الإحالي حيث يظهر على جدار قاعة العرض سرد أفقي لمجموعة من صور الأطفال واللذين عرضت صورهم الشخصية تأبينا لهم في الجرائد اليومية ويوجد أسفل كل صورة (وحدة إضاءة صغيرة الحجم) كما يوجد في المسافة البينية لسرد الصور شكل مجسم بلاستيك تم تغليفه بخامة القماش، وفي منتصف قاعة العرض يوجد أربعة (بالات تبن أرز) تم رفعها من مستوى الأرض ليظهر من تحتها ضوء

منبعث كأنه إشارة لحدث الحريق، وعند عرض هذا العمل الفني للتحليل نكتشف مجموعة من المنطلقات الفلسفية والجمالية التي اعتمد عليها الفنان عماد أبو زيد في صياغة تلك المعطيات برؤية بصرية فالتوظيف المكثف للأبيض والأسود في صورة الأطفال والتي تم ترتيبها الواحدة تلو الأخرى تعطينا دلالة لمفهوم الأرشفة وأيضا الاحتفاء بأصالة المحتوى كما تعمل وحدة الإضاءة على إحالة المحتوى الدلالى للصورة الفوتوغرافية إلى المستوى الأيقوني، وإذا كانت الصور الفوتوغرافية في العمل الفني هي بالنسبة لأبو زيد (نتيجة لفعل مجتمعي)، فهو في المقابل يطرح السببية للفعل من خلال بالات أرز التبن ليصيغ علاقة على المستويين الفكري والبصري.

الفنان شادى النشوقاتي Shady Elnoshokaty:(*)

الفنان شادي النشوقاتي من فناني جيل التسعينيات في الحركة التشكيلة المصرية المعاصرة، والذي بدأ حياته الفنية في مجال التصوير Panting، حيث برز اسمه في دورات صالون الشباب بحصوله على الجائزة الأولى والجائزة الكبرى في مجال التصوير، وتميزت أعماله في تلك الفترة بالبحث السيكولوجي من خلال شخوصه التي اتسمت بالحس التعبيري .

وينتقل الفنان شادي النشوقاتي في تجربته الفنية إلى البحث والتجريب في مجال الوسائط المتعددة Multi Media والميديا الجديدة New Media، من خلال إنتاجه لمجموعة من الأعمال الفنية في مجال فن التجهيز في الفراغ والفيديو وفنون الأداء والصوت، حيث اتسعت خبرته الأكاديمية والتقنية في هذا المجال، ومن خلال تلك الوسائط الجديدة والمعاصرة يستكمل النشوقاتي مشروعه الفني والذي بدأه في مجال فن التصوير باحثًا – مستقرئًا – يطرح التساؤلات – يثير الجدل حول مجموعة من القضايا والمسلمات المرتبطة بمفهوم الذات والهوية والتي يراها النشوقاتي أنها قابلة لإعادة التفسير والتحليل، وأنها ليست سرديات كبرى لها صفة الشمولية ولا يمكن نقدها أو إعادة تفسيرها.

إن شادي النشوقاتي يحاول من خلال أعماله الفنية البحث في مفهوم الهوية ومفهوم الذات بطريقة مختلفة، فهو يرى أن هويته من منظور الآخر هي تفسير يهدف إلى عمليات تقسيم تستند إلى محاور أيديولوجية – ثقافية – دينية – عرقية أو حتى سياسية، ومن خلال تلك المحاور يتم تصنيف الأفراد

(*) الفنان شادي النشوقاتي: فنان مصري من مواليد محافظة دمياط 1971، حاصل على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية، جامعة حلوان، من فناني جيل التسعينيات في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، ويهتم النشوقاتي بالميديا الجديدة في أعماله وله مجموعة أعمال متميزة في مجال الفيديو المجهز في الفراغ وفنون الأداء وهو يعبر في أعماله الفنية عن قضايا خاصة بمفهوم الهوية والذات وشارك في بينالي فينسيا عام 1999 كما حصل على الجائزة الأولى والجائزة الكبرى في صالون الشباب.

والجماعات داخل أطر محددة لا يكون للفرد فيها راي، فعلى سبيل المثال هناك الهويات العربية - الآرية - الأسيوية - الأنجلو ساكسون، وعلى مستوى الأديان هناك الهوية الإسلامية والمسيحية وهوية الديانات الشرقية، وهناك الهوية السياسية كالليبرالي والاشتراكي والتقدمي .. الخ، ويري النشوقاتي أن مفهوم طرح فرضيات مسبقة عن الأفراد من خلال هوياتهم الدينية أو الاجتماعية أو السياسية لا تستند إلى منهجية صحيحة، فهو يرى أن الهوية تتغير وتتحول وأن وعينا لا يأتي دفعة واحدة وبالتالي لا يمكن إدراك ماهيتنا بشكل كامل، بل الهوية هي صيرورة مستمرة ودائمة التشكل، وترتبط هذه الصيرورة بالواقع ومتغيراته الجدلية، ومن هذا المنطلق يرى النشوقاتي أن مفهوم الهوية يحتاج إلى إعادة تعريف وإلى إعادة صياغة، ولا يمكن من وجهة نظرة تحديد هوية الأفراد تبعا لانتماءات عصبية أو عرقية أو أيديولوجيات اجتماعية .

ولأن النشوقاتي فنان تشكيلي فكانت اللغة البصرية هي وسيلة التعبير عن مجمل أطروحاته البحثية عن مفهوم الهوية والذات، فمنذ عام 2007 إلى عام 2010م قدم الفنان شادي النشوقاتي مشروع فني تحت عنوان (التعلثم Stammer) عرض فيه مجموعة من البحوث البصرية متعددة الوسائط التعبيرية من نصوص Text - رسوم Drawing- فيديو Video- تجهيز في الفراغ Installation، عبر من خلالها النشوقاتي عن مفهوم " العجز" بصورته المجردة في مجموعة من المقاربات يبحث من خلالها عن كيفية تكون وتشكيل الوعي الذي هو مجموعة تلك الأسماء والأفعال والمواقف والأماكن والخبرات المكونة لتلك الخريطة الشخصية لكل فرد والتعلثم بالنسبة للنشوقاتي هو تلك اللحظة التي يفتقد فيها الوعي للقرار الذي يتحرك بدوره بين ثلاثة مستويات متوازية وهي (العقل – الجسد – المتخيل) ومن هذا المنطلق الفكري والفلسفي يقدم النشوقاتي مجموعة من الأعمال الفنية بدأها عام 2007م بمشروع فني تحت عنوان(محاضرة نظرية) شكل (58) يعرض من خلاله عرض بصري أدائي من ثلاث مستويات افتراضية لحالة تصور ذهني لمفهوم التعلثم، فمن خلال الأداء Performance يتحرك الفنان فيما بين فعل القراءة الذي يحاول من خلاله

قراءة وتفسير (النظرية المثالية والوصفية) التي تدرس العلاقة بين العقل والجسد، ثم ينتقل الأداء إلى فعل الرسم والنصوص المكتوبة، كما تظهر شاشة فيديو تعرض 12 دقيقة مسجلة للفعل الأدائي للفنان.

وفي عام 1999 يقدم الفنان شادي النشوقاتي عملًا فنيا مجهزًا في الفراغ في بينالي فينسيا الدولي الجناح المصري مشاركة مع الفنان المصري جمال عبد الناصر شكل (59) حيث يعرض النشوقاتي تصور بصري لمفهوم المكان الروحاني من خلال مجموعة من الأعمدة التي تم صياغتها بالقماش الشفاف والتي يتوسطها مكعب من الأشكال الزجاجية التي تشبه المشكاوات الإسلامية ويعتمد النشوقاتي في هذا العمل على مفهومين أساسيين، أولهما هو جدلية الفراغ وثانيهما هو شفافية العناصر المكونة للعمل الفني، فالفراغ المحيط بالمشاهد من جميع حدود العرض يشكل موقف جمالى ينتج عنه علاقة حسية وجدانية خلال مروره داخل المنظومة الفراغية التي تم إعدادها تبعًا لمفهوم الجغرافية النفسية للمشاهد Psychogeography هذه العلاقة الوجدانية يؤكد فعلها الدلالي مفهوم شفافية العناصر المكونة للعرض والتي تحتوى بدورها الفراغ، إن كلا الفراغين في هذا العمل الفني يحيلان المفهوم الخاص بالعمل الفني إلى البحث في ما وراء المعني وما وراء الأحكام وما وراء الشكل وسرمدية المكان والفراغ –ديمومة التأمل التي تحملها حالة الصمت الناشئة من جدلية الفراغ.

ويستكمل النشوقاتي تجربته الروحية وأطروحاته البحثية البصرية عن مفهوم التأمل الروحي من خلال عمله الفني المجهز في الفراغ تحت عنوان (صوفيه) في المعرض القومي للفنون التشكيلية عام 2000م، شكل (60) حيث يظهر العمل الفني مكون من جزئين الجزء الأول عبارة عن استعارة بصرية لشكل " مراقد المتصوفه" أو شكل الأضرحة الصوفية والذي تم صياغته بقماش باللون الأخضر ويعلو هذا الجزء سلاسل زجاجية تتدلي من سقف قاعة العرض، ويعتمد النشوقاتي في هذا العمل الفني على العلاقة بين مفهوم الرمز

وعلاقته بالشعور الجمعي، فالاستعارة البصرية لشكل الأضرحة بلونها الأخضر المميز ترتبط والشعور الجمعي لطوائف متعددة من جمهور المشاهدين وهي علاقة طقسية روحية، لتصبح بؤرة البحث الدلالي في هذا العمل هي العلاقة بين الأرضي المادي والمتمثل في شكل الضريح، والعلوي أو الماورائي والروحاني والمتمثل في السلاسل الزجاجية، إنها علاقة بين مفهوم الثنائيات وهو مبحث طالما اعتمدت عليه العديد من الأطروحات الفلسفية، كالبحث بين مفهوم الذات والموضوع – الداخل والخارج – الشكل والمضمون ...وغيرها.

ويقدم الفنان شادي النشوقاتي فيما بين عام (2001-2005) عملا فنيا مجهزا في الفراغ تحت عنوان (شجرة بيت جدتي) والذي أعيد عرضه في مدينة هيوستن عام **2014** شكل (61) والذي يعرض من خلاله مفهوم الملامح الثقافية للطبقة المتوسطة في المجتمع المصري والتي يراها النشوقاتي أنها وثيقة الصلة مع الكيانات الثقافية للطبقات المتوسطة التي تنحدر من مجتمعات ذات تراث حضاري قديم، ومن هذا المنطلق يتخير الفنان أحد المكونات الأيديولوجية لهذا التشكيل الثقافي، وهو العلاقة بين الوعي العام وميتافيزيقيا البعث والحساب والخلود والثواب والعقاب، ذلك المعتقد الممتد عبر الزمان وقامت عليه أيديولوجيات العالم القديم منذ الحضارة المصرية وحتى المعتقد الشعبي المعاصر، وبرؤية بصرية يقدم النشوقاتي صياغة تشكيلية تعتمد على مفهوم السرد يطرح من خلالها إشكاليته البحثية عن الملامح المميزة لوحدة صغيرة داخل الكل العام لثقافة بعينها، وهي (عائلة الفنان) لفهم تميزها وخصوصيتها وقوة تأثيرها في تشكيل البنية الكلية لثقافة المجتمع .

ولتحقيق هذا المفهوم يعتمد النشوقاتي على ثلاثة وسائط تعبيرية تشكل البنية البصرية والإدراكية لمنظومة المجهزة في الفراغ وهي :

- الصورة الفوتوغرافية .
- فيديو بنظام الأنالوج (كاميرا **8**مم منزلية).
- مجسم لشكل مقبرة من مقابر مدينة دمياط .

ولقد تم توزيع تلك الوسائط التعبيرية الثلاثة في سرد وعرض بصري سمعي، حيث تتخذ الصور الفوتوغرافية موقعها على جدران قاعة العرض، حيث تعرض الصور لقطات من المنزل القديم (لعائلة الباحث)، باب المنزل – غرفة المعيشة – سرير الوالدة – الراديو والمسبحة، وعلى الجدار الآخر يظهر عرض فيديو يظهر فيه والد الباحث وخمس من عماته يوجهون رسالة إلى والدتهم في تعبير انفعالى يعكس حالة الحزن لفقد رأس العائلة، كما يتوسط قاعة العرض تشكيل مجسم من طوب شمعي مختوم بعلامة (صنع في مصر) يعلو هذا المجسم أشكال نحتية من الفيبر جلاس مغطي بطبقة من الشمع على شكل نبات الصبار، وأمام هذا المجسم يوجد عدد أربعة كراسي ثم استدعاؤها من بيت العائلة .

ومن هذا العمل الفني نكتشف اعتماد الفنان شادي النشوقاتي على الأثر المباشر للمحتوى الدلالى السيميائي للوسائط التعبيرية، فالصور الفوتوغرافية تمثل الوعي الجمعي وهى الشاهد العياني للحدث عن طريق مفهوم الأحالة الزمانية بما تحتويه من تفاصيل وجزئيات وهى بذلك تعد وثيقة وأثر مادي باقي نكتشف من خلاله الماهيات المميزة للطبقات الاجتماعية، كما تعد استرجاع تاريخي على مستوى الذاكرة لشخصيات وأحداث مروا عبر الزمان ونفس ذات المكان.

وفي المقابل كان للفيديو كوسيط تعبيري دور في استدعاء الحدث بحضوره الفيزيقي عن طريق الحوار الذي تم تسجيله مع شخصيات من نفس عائلة الفنان، فإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تعكس لحظة ثابتة عبر الزمان فالفيديو يعكس الحالة الانفعالية بواقعيتها في فترة زمنية وهي فترة استدعاء ذكري الحدث، كما احتوى الحوار على كلمات وعبارات يشترك في فهمها أفراد الجماعة المفسرة لتلك العبارات كخطاب روحاني، وكان للكراسي الموجودة في منتصف قاعة العرض بتفاصيلها الشكلية، وأيضا الهيئة الممثلة لشكل القبر دور في تأكيد أحادية الدلالة وتوجيهها داخل إطار ملمح ثقافي وفكر أيديولوجي لجماعة لها خصوصيتها الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية .

الفنان: خالد حافظ Khaled Hafez:[*]

الفنان خالد حافظ من الفنانين التشكيليين المصريين والذي تميزت أعماله الفنية في مجال العملَ الفني المركب وفن التجهيزات الفراغية بطرح إشكاليات خاصة بالإنسان المعاصر كذات فاعلة وحرة تتأثر بكل المتغيرات التي تحدث على المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي، ليصبح لديها وعي بتلك المتغيرات من خلال تأمل وتحليل عقلي لبلورة موقف من تلك المتغيرات سواء بقبولها وتكريسها أو تغييرها، فالإنسان يعيش تجربة حياتية وهي تشمل كل الأفراد في المجتمع، ومن هذا المنطلق يعتبر خالد حافظ تجربته الفنية هي بمثابة رصد وتحليل ودراسة لتلك المواقف بهدف التعبير عنها داخل نسق ثقافي يسهم في تغيير وتهميش الخطابات المضادة التي من شأنها إقصاء النزعة الإنسانية عن كل المستويات المادية والعقلية والروحية .

إن التجربة الفنية لخالد حافظ كخطاب تشكيلي تتخذ من حروب نهايات القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين منطلقًا فكريًا بوصفها استراتيجية ونقطة تحول في تاريخ الإنسانية تخرج منها بدين ثقيل على غرار ما حدث في الحرب العالمية الأولى والثانية في أوربا وحروب الألفية الجديدة هي فهم جديد للعنف بوصفه المشكلة الأساسية للمجتمع البشري، ومن هنا يطرح حافظ من خلال إنتاجه الفني مجموعة من الأطروحات التشكيلية في مجال فن

[*] الفنان خالد حافظ : فنان تشكيلي مصري معاصر من مواليد 1963 حاصل علي بكالوريوس الطب من جامعة الأزهر عام 1987، وعلى دراسات حرة بكلية الفنون الجميلة عام 1984-1989، يشارك في الحركة التشكيلية المصرية منذ عام 1987 وأقام العديد من المعارض، وشارك في العديد من المعارض المحلية والدولية مثل صالون الشباب للفنانين، بينالي الأكوادور للفنون 2010، بينالي القاهرة الدولي الثاني عشر 2010م، بينالي هافانا الدولي الحادي عشر، كوبا 2012، وقد حصل علي الجائزة التشجيعية والجائزة الثالثة في صالون الشباب الثالث والسابع 1991-1995م وتتميز تجربة الفنان خالد حافظ برؤية معاصرة في مجال العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ يعتمد فيها على معالجات تشكيلية تميل إلي الاستلهام من بنية السرد في التصوير الجداري المصري القديم.

التجهيز في الفراغ للتعبير برؤيته الخاصة عن هذا المفهوم، ففي عام 2012م يقدم عملًا فنيا تحت عنوان (سوناتا لمقبرة خشبية في حركتين) شكل رقم (62) والذي تم إنشاؤه في مدينة بودن (Boden) السويدية، تلك المدينة ذات التاريخ العسكري في الحرب العالمية الأولى والتي يقطنها حتى الآن عائلات تنتمي إلى أصول عسكرية أما بالنسبة للمكان الذي عرض فيه خالد حافظ عمله الفني فكان مخصصا للخيول الخاصة بالجيش في أثناء الحرب العالمية الأولى، وقد واكب عرض العمل الفني احتفالية خاصة بمناسبة مرور مائه عام على الحرب العالمية الأولى.

والعمل الفني عبارة عن تجهيز في الفراغ مكون من ثلاث جداريات بحجم كبير، الجدارية الأولى على الواجهة الرئيسية عبارة عن لوحة تصوير منفذة بخامة الأكريلك بمقاس 2×5 متر أعتمد فيها الفنان على استلهام مفهوم السرد من الفن المصري القديم كأساس لبنية العمل الفني، حيث تظهر شخوصه موزعة في سرد على المحور الأفقي للتكوين فيما بين عناصر آدمية وحيوانية، فمن جهة اليسار تظهر امرأة جالسة بملابس معاصرة يعلو رأسها رمز لحتحور الإلهة المصرية، يتلوها مجموعة صور لرجال في تكرار حركي تتابعي، أما نصف اللوحة من جهة اليمين فيظهر بها تصوير لحتحور على هيئة بقرة تتلوها صورة الأسدين، كما يشغل النصف الأعلى من اللوحة تكرار تتابعي لشخوص آدمية مستوحاه من التمثيل البصري لنظرية النشوء والارتقاء لداروين.

أما درجات الجدارية الثانية والثالثة على يمين الجدارية الرئيسية للعمل الفنى يظهر عليها أشكال مجسمة على هيئة آليات وطائرات عسكرية تم تنفيذها بشرائح من المعدن، كما تم توزيعها في سرد أفقي على أربعة صفوف متتالية وقد اعتمد حافظ على جماليات السرد كمنطلق جمالي وفلسفي بوصفه نسيجا محكما من العناصر المكونة للبنية الكلية للعمل الفني، فالانتقال من جزء إلى آخر ومن مفردة تشكيلية إلى أخرى ومن عنصر إلى آخر من عناصر التشكيل داخل المقاطع المتتالية، يضع المشاهد داخل مجال إدراكي ورحلة تصورية على

المستوي التلقي يكون للسرد فيها دور فاعل في توجيه الفعل التأويلي للمشاهد، ورغم تعدد الدلالات والإشارات والإحالات الزمانية والمكانية، إلا أن الإطار السردي يقوم بدور فاعل في توحيد الرؤية البصرية وأيضا التأويل الدلالي، فسرد الجدارية الأولى يحيل الدلالة إلى زمن ماضٍ بما تحتويه من علامات ورموز لأشكال دالة مثل (البقرة حتحور – البنية الكلية المستوحاة من الجداريات المصرية) أما الجدارية الثانية والثالثة فتحيل الدلالة إلى حاضر من خلال أشكال الحضور لتجسيد المضمون الخاص بالعمل الفني، كما ظهر اعتماد الفنان على خصوصية المكان كأحد العناصر الأساسية لفن التجهيز في الفراغ، والخصوصية هنا في هذا العمل الفني هي خصوصية ذات دلالات ومرجعيات تاريخية عسكرية، نجد صداها كارتباط شرطي في الوعي الجمعي لسكان المدينة لخدمة المفهوم والمحتوى التعبيري لهذا الخطاب التشكيلي .

وفي عام 2012م يقدم الفنان خالد حافظ عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ تحت عنوان (سوناتا لإيكولوجية مستقبلية في 4 حركات) والتي تم عرضها في معهد العالم العربي بباريس شكل (63)، ومن خصوصية المكان إلى جدلية الفراغ كمفهوم في فن التجهيزات الفراغية، يطرح الفنان إشكاليته الفلسفية والجمالية لعمله الفني من خلال محاكاة بصرية لمقبرة معاصرة اعتمد فيها على ثلاثة مفاهيم أساسية هي، الضوء كإشارة للنهضة والتقدم البشري وأيضا القيمة المادية للضوء كعنصر مساعد لحركة المشاهد داخل بهو الأعمدة المظلمة داخل الجاليري، أما العنصر الثاني فهو الصوت كوسيط للتواصل اللغوي وإشارة إلى التهديد والحرب والإبادة، كما اعتمد على محاكاة لمجموعة من المفردات والأشكال والآليات العسكرية كرمز للاستعمار العسكري والسيطرة، تلك المفاهيم الثلاثة تم التعبير عنها من خلال وسائط تعبيرية متعددة فيظهر في قاعة العرض من جهة اليمين إلى اليسار أشكال مجسمة تم تنفيذها برقائق المعدن لأشكال مستوحاة من الآليات العسكرية مثل الطائرات والدبابات وغيرها مثبتة على ثلاث قواعد تم توزيعها داخل المجال الفراغي للتجهيز فيما بين أعمدة

قاعة العرض، أما بؤرة الحدث فهو مجسم لشكل على هيئة تابوت يظهر عليه شريط لنص شبه كتابي، أما الصوت كوسيط تعبيري في العمل الفني فهو صوت طائرة هيليكوبتر يتداخل مع خلفية لصوت ضربات قلب في إشارة لحالة من الترقب والخوف والقلق .

وفي هذا العمل الفني يظهر اهتمام الفنان بأهمية الوسيط التعبيري في التأثير على إدراك المشاهد، من خلال عرض بصري سمعي وأيضا جدلية الفراغ والتي تطرح في ذهن المشاهد خلال مروره داخل هذا المجال الإدراكي العديد من التساؤلات، لتتوحد الأهمية المفاهيمية لجدلية الفراغ مع المحتوى التعبيري للعناصر المرئية والمسموعة لتفعيل الأثر الدلالي للعمل الفني والذي يطرح من خلاله خالد حافظ شهادته البصرية على فعل مجتمعي دولي لحروب نهايات القرن العشرين والألفية الثالثة، في محاكاة لمقبرة معاصرة مجازا حتي يتم الكشف عنها كأثر من خلال عمليات البحث الأركيولوجي بعد عدة قرون، لتصبح وثيقة يمكن فك شفراتها وفتح التابوت الذي يعتبره خالد هو مجاز لحضارة القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة والتي ستصبح بعد ذلك حضارات مندثرة.

ونعود بتجربة الفنان خالد حافظ إلى عام 1999م حيث قدم عملًا فنيًا في مجال فن التجهيز في الفراغ تحت عنوان (منتصف الطريق إلى البيت والآلهة الإلكترونية) شكل (64) والذي يتكون من عدد 4 مرايات ذات إطار خشبي مثبت بأسفلها 4 لوحات مفاتيح لأجهزة كمبيوتر وعلى الجانب الآخر من قاعة العرض عدد 4 مانيكان عرض ملابس مغطى بورق جرائد يعلو كل واحد منها دائرة على هيئة هالة ذهبية ويعتمد خالد حافظ في هذا العمل الفني على مفهوم تفاعلية الجمهور فعند دخول المشاهد إلى قاعة العرض يدفعه حسه إلى لوحة المفاتيح ليقوم بأداء تفاعلي بالضغط عليها فيرى صورته منعكسة من خلال المرآة ليظهر فوق رأسه تلك الهالة الذهبية الموجودة على الجدار المقابل .

إن العلاقة التبادلية وإحلال صورة المشاهد ليرى نفسه منعكسا بديلا عن المانيكان وفوق رأسه الهالة الذهبية، هو طرح لسؤال جدلي عن ماهية المقدس والممجد في حياتنا المعاصرة، فصور الجرائد على جسد المانيكان بمحتواها الدعائي الإعلاني على كل المستويات هو إشارة إلى ابتكار وصناعة الحدث ليصل إلى درجة اليقين أو المقدس في الوعي العام، كما أن صورة المشاهد المنعكسة في المرآة هي إشارة لتقديس الفرد لأفعاله ومدى اعتقاده فيها، كما أن لوحة مفاتيح الكمبيوتر تختزل كل الفعل الإنساني في عصر المعلوماتية إلى فعل منظم ومتحكم عبر آليات السيطرة لبرامج الكمبيوتر والبث الإعلامي في عصر العولمة.

الفنان وائل درويش Wael Darwish :(*)

الفنان وائل درويش من الفنانين التشكيليين المصريين اللذين تميزت أعمالهم في مجال العمل الفني التجميعي (العمل المركب) وفن التجهيزات الفراغية بأسلوب يميل إلى النقد الاجتماعي، وقد بدأت مشاركته في فعاليات صالون الشباب للفنانين مع نهاية العشر دورات الأولى لتتبلور تجربته الفنية مع بداية العشر دورات الثانية ومع بداية الألفية الثالثة .

وقد تعددت التجارب الفنية الإبداعية للفنان وائل درويش بين مجالات فن التصوير، فن التجميع، فن التجهيزات الفراغية، ولكن ما يميز تجربته الفنية هو وحدة المضمون للأعمال الفنية، حيث ابتكر درويش لنفسه أسلوبا مميزا في فن التصوير من خلال المعالجات الشكلية لشخوصه ذات النزعة الإنسانية والتي تبدو دائما في حالة درامية تعكس مضمونا اجتماعيا، ففي بعض أعماله تظهر تلك الشخوص وهي ترتدي أقنعة أو تميل إلى حالة من المسوخ والتردي، هذه التحولات التي يضفيها وائل درويش على أبطال أعماله التصويرية تعكس رؤيته عن حالة التحول التي يتقمصها الفرد خلال حركته المجتمعية وأداؤها كذات فاعلة، ولكن هذه الذات الفاعلة هي مجموعة من الذوات التي لها حضور غير ظاهر في المجتمع ولكنها موجودة ولا تكشف عن حقيقتها، فهي متخفية وراء أقنعة أو متحولة أحيانا .

هذه الشخصيات المتحولة نجد صداها في أعمال وائل درويش المجهزة في الفراغ، وهذا الحضور الفيزيقي المتحول أحيانا والغائب أحيانا أخرى نجد له صدى في أعماله الفنية .

(*) الفنان وائل درويش. فنان تشكيلي مصري من مواليد القاهرة **1975**، حصل على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية، ويشارك في حركة الفن التشكيلي المصري المعاصر منذ تخرجه حيث اهتم بالمضمون الاجتماعي في أعماله الفنية، وقد تعددت المشاركات الفنية له داخل مصر وخارجها كما حصل وائل درويش على العديد من الجوائز في صالون الشباب كان من أهمها الجائزة الكبرى في الدورة الثالثة عشر للصالون عام **2001**م، كما مثل مصر في بينالي القاهرة الدولي عام **2008**م

ففي عام 2005م يقدم وائل درويش عملًا فنيا مجهزا في الفراغ في معرض نجوم الصالون شكل (65) يعبر من خلاله عن مفهوم علاقة السلطة الاقتصادية بهؤلاء المتحولون، حيث يظهر العمل مكون من مائدة مستطيلة الشكل عليها مجسم نحتي كبير للهيكل العظمى للسمكة ويحيط بهذه المائدة مجموعة من الكراسي المدولبة الخاصة بالمعاقين، باستثناء كرسي واحد فقط يظهر بحجم كبير في الصدارة وملون باللون الأحمر، ويوجد أمامه طبق منفذ بخامة الفرو، إن هذا العمل يعكس رؤية الفنان عن مفهوم التحول في المفاهيم الاجتماعية نتيجة لسطوة رأس المال، والتي حولت الكرامة الشخصية إلى قيمة تبادلية وأحلت مفاهيم الاقتصاد ورأس المال محل الحريات المثبتة والمكتسبة، كما يعكس حالة من التحول من المشاركة إلى المشاهدة، فقد احتلت مفاهيم سلطة رأس المال أحلام البشر، إن الدلالة الخاصة بمجسم بقايا السمكة والكرسي المدولب والطبق الفرو، يجب أن تقرأ مجازا في هذا العمل بوصفها انزياحا نحو نوع آخر من القلق لدى وائل درويش، قلق يجب أن يقرأ من الناحية الثقافية، ذلك أن رسالة العمل الفني لا تطرح حلا بقدر ما هي ترصد حالة .

ويستمر هذا المضمون النقدي للفنان وائل درويش في السنوات التي سبقت ثورة 25 يناير 2011 والتي من الممكن أن تكون نتاج لمجموعة من التساؤلات التي كانت تؤرق مجموعة من الفنانين والمثقفين، وهي: هل يمكن أن تستمر ثقافة ما لفترة طويلة دون جديد؟، هل سوف يكون المستقبل تكرارًا أو تبادل أدوار؟، ويتذبذب القلق من هذه الحالة التي ربما لا يراها وائل درويش محلية فقط، بل من الممكن أنه كان يرصد حالة المجتمع الدولي في نهايات القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة .

ومع مفهوم التحول والتقمص وتبادل الأدوار، يقدم وائل درويش في بينالي القاهرة الدولي عام 2008 عملا فنيا مجهزا في الفراغ تحت عنوان (عالم جديد شجاع)شكل (66) يعبر من خلاله عن رؤية نقدية بلغة بصرية لمفهوم التحول في علاقة الطبقات الاجتماعية بالدولة أو السلطة، حيث يعرض درويش

في هذا العمل مجموعة من الأشكال الآدمية المتحولة والتي تظهر على هيئة إنسان برأس (ذئب) وترتدي ملابس رسمية، وقد تم توزيع هذه الأشكال الآدمية داخل قاعة العرض في أكثر من وضع أدائي وتعبيري، حيث يظهر بعضها جالسا على مجموعة من المقاعد الخشبية والأخرى داخل مجموعات حول أركان قاعة العرض والتي تعطينا انطباعا بحالة حوار بين أفراده، كما تنوعت الحالة التعبيرية التي تعكسها الأشكال الآدمية من خلال حركاتها والتي تعددت فيما بين حالة التوتر – التوجس – الترقب – الاسترخاء، كما يوجد في منتصف قاعة العرض شاشة عرض فيديو تعرض فيلم بعنوان عالم جديد شجاع لشخص يحاول أن يتحسس طريقة لصعود حائط وإلى جانب عرض الفيديو يعتمد درويش على النص الكتابي Text لعبارات غير مقروءة .

أن مسرحة الحدث في مشروع عالم جديد شجاع من خلال الأشخاص الآدمية المتحولة أو المستذئبة التي صاغ درويش من خلالها المفهوم الخاص بالعمل والتي اعتمد فيها على المقابلة على مستوى دلالة الشكل والتي انعكست من الانطباع البصري للأشكال المستذئبة وارتداؤها للملابس الرسمية يعطي المشاهد قدرًا كبيرًا من لا نهائية الدلالة من حيث احتمالية العمل الفني للانهائية الدلالة .

ومن مفهوم النقد الاجتماعي إلى حالة شديدة الروحانية ولكنها تبحث أيضا في الإنسان هذا الكيان دائم الحركة والتحول والتبدل. والذي يمتلك خاصتي المادة والروح، من هذا المنطلق يطرح الفنان وائل درويش إشكالية (التطهر) كمفهوم ارتبط بمسيرة الإنسان أو تضمنته العديد من الديانات السماوية وأيضا الثقافات والمعتقدات الجمعية، فالتطهر هذا الأداء الطقسي المتمثل في الوضوء أو التحضير للصلاة أو قص الشعر للتحلل في منسك الحج، والتطهر بالماء وبالمسح على صعيد طيب يطرحها جميعًا درويش للحوار والجدل بين فرضيتين مهمتين هل التطهر هو تطهر الجسد أم تطهر الروح والنفس ؟ وهل يمكن فصل تطهير الجسد عن نقاء النفس وتطهر الذات من الأحقاد، ومن هذا

المنلطق الفكري والفلسفي يعبر درويش من خلال عمل فني مجهز في الفراغ والذي شارك به في معرض ماذا يحدث الآن عام 2007م بالقاهرة شكل (67) عن أطروحته الفلسفية حول مفهوم التطهر ليعرض مجموعة من المفردات والعناصر التي ترمز إلى التطهر كأداء أو ما ينتج عنه من بقايا الجسد أو الأدوات التي تستخدم في التطهر لتشمل المنظومة الفراغية للفنان وائل درويش على سرير خشبي تبلغ مساحة 225× 160×55سم كما توجد شاشة فيديو تعرض فيلم لعملية جراحية مدته 3 دقائق 45 ثانية والذي تم عرضه على الحائط الموجود أعلى السرير وعلى الحائط المقابل يوجد مجسم لشكل (حوض غسيل) مثبت على يمينه ويساره 15 مربع بمساحة 50×50سم يحتوى على أكياس بداخلها بقايا شعر آدمي وماء، كما يظهر ظل أسود يمتد من على السرير وحتي سقف قاعة العرض مرورًا بالجدران كأنه في حالة حركة أو خروج من القاعة وعندما نتأمل هذا العمل الفني نجد أنه اشتمل على مجموعة من المفردات التي تحمل دلالات تخدم المفهوم الخاص بالعمل الفني، فبقايا الشعر رمز للتطهير الجسدي، وحوض الغسيل دلالة على أداة من أدوات التطهر، الظل الأسود والممتد فوق السرير وسقف قاعة العرض هو بؤرة الحدث في هذا العمل الفني حيث يرمز إلى الجسد الخالي من نقاء الروح والذات والذي بذلك فقد أهم سماته وهي الإنسانية، إن هذا العمل الفني من خلال مفرداته وعلاماته الدالة يعكس لنا رؤية درويش الخاصة في مفهوم التطهر ليطرح لنا في النهاية سؤالا مهمًا هل تطهر الجسد كافٍ لأن يعبر بالإنسان من الحاجر الذي يفصل بين مستوى الإنسانية واللا إنسانية .

الفنان أحمد بدري Ahmad Badry:(*)

الفنان أحمد بدري من الفنانين التشكيليين الذين ظهر اسمهم على ساحة الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة مع البدايات الأولى للألفية الثالثة وهو من الفنانين الذين عبروا من خلال أعمالهم الفنية عن مفهوم التبدل في الوعي الجمعي الذي نتج عن التبدل في الكيانات والهياكل الاجتماعية وتغيير نمط العيش تبعًا لتداخل الثقافات وأثره الكبير على الفرد والهوية الفردية وطبيعة الإدراك للتجربة الإنسانية داخل إطار الزمان والمكان.

ويهتم أحمد بدري في أعماله الفنية بمظاهر الحياة اليومية وما وفرته الحياة الحديثة من وسائل ووسائط أسهمت في تشكيل نوع جديد من النشاط الإنساني، ومن خلال هذه الوسائط يقوم البدري بإعادة تقييم بصري لتلك الأشياء لإقامة علاقة جمالية بينها وبين الشعور والوعي الجمعي لثقافة بعينها، فحركة المجتمع يراها بدري هي نقطة انطلاق مبدئية وذات حضور دائم ومؤثر وهي محور العملية الإبداعية، حيث لا يمكن فصل الظاهرة الفنية عن الحقائق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومن هنا تتحدد المنطلقات الفكرية لتجربة أحمد بدري حيث تنطوي أعماله الفنية على علاقة وثيقة بالعقلية الاجتماعية وأيديولوجيا العصر التي هي نتاج لعلاقة اجتماعية تقوم بين أفراد جماعة بعينها مع ما تفرزه المتغيرات الحضارية المحيطة بتلك الجماعة في زمان ومكان محددين.

(*) الفنان أحمد بدري من مواليد عام 1979، فنان تشكيلي مصري، حاصل على بكالوريوس التربية الفنية عام 2003 يشارك في الحركة التشكيلية المصرية منذ تخرجه، كما شارك في العديد من دورات صالون الشباب للفنانين، حصل على الجائزة الكبري في مهرجان الإبداع التشكيلي في الدورة العشرون لصالون الشباب عام 2009، ويتميز أحمد بدري بتجربه إبداعية في مجال العمل الفني التجميعي وفن التجهيز في الفراغ، حيث تعكس أعماله الفنية مفهوم الشفرات البصرية ذات الدلالة التعبيرية في الوعي الجمعي كما يهتم البدري في أعماله بالأشكال والأشياء المتداولة في الحياة اليومية لتصبح موضوعا في الفن.

ومن هذا المنطلق الفكري والفلسفي ينطلق أحمد بدري في تجربته الإبداعية باحثًا عن كل الأشكال والمفردات البصرية التي تحولت من مجرد أداة لها قيمة وظيفية إلى علاقة بصرية لها دلالاتها في الوعي الجمعي، لتدخل كل هذه العلامات والأشكال ضمن خطابات البدري التشكيلية، فمن تذاكر الأتوبيس – عداد الكهرباء – أدوات الاستخدام المنزلي – العلامات التجارية –اللوحات المعدنية للسيارات – إلى العبارات والنص الذي أصبح مألوفًا ضمن الشعور الجمعي وهو (صنع في الصين) يصيغ أحمد بدري تجربته الإبداعية محاورًا وعي الأفراد بلغة بصرية يشترك فيها المرسل والمستقبل في فك شفراتها وتحليل محتواها على مستوى الشكل والمفهوم وفيما بين عامي 2007- 2008 يقدم البدري مجموعة من الأعمال الفنية والتي اعتمد فيها على مفهوم (الشكل ذو الدلالة) والمرتبطة بالوعي الجمعي، ففي شكل (68) يقدم البدري عملًا فنيًا يحاكي فيه الصورة البصرية لعداد الكهرباء بكل سماته وخصائصه الشكلية، وعند طرح هذا العمل الفني للتحليل نجد أن البدري اعتمد على مفهوم إحلال القيمة الجمالية محل القيمة الوظيفية للشكل ذي الدلالة وذلك من خلال مفهوم المبالغة وأيضا وضع الشكل في بيئة ونسق إدراكي يحيل الارتباطات الشرطية بينه وبين المشاهد من مفهوم النفعية والوظيفية إلى ديالكتيك ورؤية تأملية داخل موقف جمالي .

وفي عام 2008 يقدم الفنان أحمد بدري عملًا فنيًا مجهزًا في الفراغ ضمن مشاركته في صالون الشباب التاسع عشر 2008م شكل (69) والذي عبر من خلاله عن رؤيته الخاصة للعلاقة المجتمعية المتغيرة بين الأفراد والمؤسسات التي تمثل مفهوم الدولة، ومفهوم هذه العلاقة هل هي علاقة تكاملية ؟ أم أن هناك قصورًا ما في بنية هذه العلاقة؟ ولصياغة هذا المفهوم وهذه الرؤية النقدية، يقدم البدري عمله الفني المكون من لوحة كبيرة باللون الأزرق وهي تشبه اللوحات المعدنية لسيارات القطاع العام كتب عليها رقم (5800) باللون الأبيض ورقم (1) باللون الأحمر، ويوجد أمام هذه اللوحة الكبيرة كرسي

مدولب أو كرسي المعاقين باللون الأبيض على قاعدة خشبية باللون الأزرق، ويعتمد البدري على محتوى الرسالة الخاصة بالعمل الفني والتي يتم صياغتها من خلال تفكيك الشفرة البصرية التي تحملها الأشكال ذات الدلالة، فالكرسي المدولب هو رمز للإعاقة واللوحة المعدنية هي رمز لمؤسسات القطاع العام أو الدولة، ووجود أحدهما في مقابل الآخر يعطي للمشاهد رسالة شديدة البلاغة وأيضا يفسح المجال لطرح التساؤلات، فهل اللوحة المعدنية ترمز إلى المؤسسات التعلمية الثقافية – الاقتصادية – الخدمية، وهل الكرسي يعني إعاقة الفرد في مقابل تلك المؤسسات فهل هي ثنائيات الضعف، القوة – الفقر، الغنى – الهيمنة، التهميش.

كما نرى في أعمال الفنان أحمد بدري معادلا بصريًا للرموز والعلامات والنصوص والأشكال التي تشكلت داخل وعي الفرد ووعي الجماعة نتيجة لخصائص النظام العالمي الجديد، بعد أن أصبح النشاط الاستهلاكي يلعب الدور الأبرز في تحديد الهوية الفردية حيث تم إحلال مقوله (أنا أتسوق إذن أنا موجود) محل مقوله (أنا أفكر إذن أنا موجود)وهي المقولة الديكارتية الشهيرة التي شكلت الوعي الفكري والفلسفي للحداثة الغربية.

ومن هذا المنطلق قدم الفنان أحمد بدري عملًا فنيًا في صالون الشباب عام 2009م تحت عنوان (صنع في الصين) شكل (70) والذي حصل به على الجائزة الكبرى حيث قدم عملا فنيا مجهزًا في الفراغ من خلال عبارة (صنع في الصين) والتي تم تشكيلها بخامة الكرتون بحجم كبير وباللغة العربية، وإذا تعرضنا لهذا العمل بالعرض والتحليل نكتشف أن الفنان اعتمد على مفهوم الدلالة السيميائية للنص وعلاقتها بالجماعة المفسرة للخطاب، فعبارة (صنع في الصين) هي نص تحول من مجرد علامة تجارية إلى (علامة إشارية) لها دلالاتها داخل الشعور الجمعي، كما جاء الوسيط التعبيري (خامة الكرتون) لتؤكد الفعل الدلالي للعمل الفني، حيث ارتباط خامة الكرتون بمفهوم السوق وتغليف المنتج الاستهلاكي.

إن الدلالة التبعيرية للعمل الفني (صنع في الصين) يميل إلى الجمع بين سيمياء النص المكتوب والصورة البصرية لذلك النص، هذا الجمع يتم تأويله في ظل نموذج ثقافي موجود في مخزوننا المعرفي، لذلك جاءت عبارة (صنع في الصين) ذات دلالات وعلامات رامزة تحيل إلى معني داخل ذهن المشاهد وتحمل في طياتها أبعادًا اجتماعية، ليفرض الفنان أحمد البدري من خلال هذا النص المقروء أعلى فاعلية تلقي ممكنة وذلك من خلال ذلك الجمع بين ما هو مقروء وما هو مدرك بصريا، حيث يوجه النص اللفظي (صنع في الصين) إدراك المتلقي ويقود قراءته ويمارس سلطة التأويل الدلالي، وهنا يكون المشاهد داخل نسق سيميائي تتلازم فيه الصورة مع النص لتعزيز فاعلية الدلالة للعمل الفني .

وفيما بين عامي 2011-2012م يقدم أحمد بدري أعمالًا فنية تنتمي إلى ما يعرف بالشيئية Object، وهي أحد المنطلقات الفنية التي كانت تنتمي إلى النزعة الدادية Dadaism وفن البوب والواقعية الجديدة Pop and New Realism، حيث حاول الفنانون من خلال عرض مفردات وعناصر الواقع بعد إحلالها من قيمتها الوظيفية وأيضا عزلها من بيئتها التي وجدت فيها، وذلك بهدف إعادة تقييم الحد الفاصل بين الفن والحياة، ليصبح الواقع فن والفن واقع.

وينطلق البدري من مفهوم الشيئية ولكن بمنطلقات فنية وفلسفية تختلف عن الداديين والواقعيين الجدد، فهو يبحث في الأشياء والأدوات اليومية والمتداولة والتي تمتلك خاصية الفعل القادر على إحداث تغير مهما كانت هذه الأداه أو ما تحدثه من تغيير صغير أو مهمل، فالبدري يرى من خلال بحثه البصري أنه رغم صغرها أو عدم أهميتها ولكنه دائما يتم استحضارها على المستوى الفكري والعقلي عندما يحتاج الفرد لأحداث تغيير في موقف من مواقفه الحياتية يرتبط وتلك الأداه، إنه ينطلق من تغيير مفهوم الموضوع في الفن ليعلي من قيمة المهمل والمحتقر أو العابر الهامشي ليصبح موضوعًا في الفن، وعلى هذا يقدم الفنان أحمد بدري في تلك الفترة مجموعة من الأعمال الفنية التي تم صياغتها انطلاقا من مبدأ المحاكاة الوصفية مع المبالغة في الحجم شكل (71).

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية :

1- أحمد أبو زيد المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1995

2- أحمد فؤاد سليم: الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي الخامس، المركز القومي للفنون التشكيلية، 1994.

3- أحمد مجدي حجازي: العولمة وتهميش الثقافات الوطنية، عالم الفكر، الكويت، 1999

4- إدوارد لوسي سميث: الفن منذ عام 1945 ترجمة أشرف رفيق، المجلس الأعلى للثقافي القاهرة، 1997.

5-. أسعد عرابي الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي السادس، 1995.

6- أسعد عرابي الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي الخامس، ديسمبر 1994.

7- أميرة حلمي مطر فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984

8- أميرة حلمي مطر مقدمة علم الجمال، دار النهضة العربية، مصر، 1979.

9- توماس مونرو التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

10- جان بول الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، 1967.

11- جون ديوي الفن خبرة، ترجمة د زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، مصر 1963

12- حاتم النجار الغرب والعرب وحقوق الإنسان، الجمعية الكويتية لحقوق الإنسان، الكويت، 1997.

13- د. حسين فهيم: قصة الإنتربولوجيا، الكويت، 1986.

14- رمسيس يونان دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والنشر، القاهرة، 1969

15- روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف، باريس 1963.

16- سالم يغوت هويتنا الثقافية والعولمة، مجلة فكر ونقد، 1998

17- صلاح قنصوة. الفلسفة الراهنة والعولمة، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999

18- عادل محمد ثروت العمل الفني التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1996

19- عبد الخالق عبد الله: العولمة جذورها وفروعها، مجلة عالم الفكر، 1999.

20- عبد الفتاح الريدي. الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

21- على وطفة: الثقافة وأزمة القيم في الوطن العربي، بيروت، معهد دراسات الوحدة العربية، **1995**.

22- مارجريت روز: ما بعد الحداثة ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1994**.

23- مجاهد عبد المنعم مجاهد. علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، **1980**.

24- محسن محمد عطية: اتجاهات في الفن الحديث، دار المعارف المصرية، **1997**.

25- محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر، لبنان، دار المثلث، **1981**.

26- محمود صبري: الفن والإنسان، بدون ناشر، **1980**.

27- مراد وهبه، يوسف كرم، يوسف شلالة : المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، **1971**.

28- معجم الألفاظ الحضارية الحديثة : معجم اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر **1980**.

29- معن الطائي، أماني أبو رحمة :الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، أروقة للنشر، **2011**.

30- مهدي مطشر: الموضوعية، الندوة الدولية الموازية لبينالي القاهرة الدولي السادس **1996**، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة.

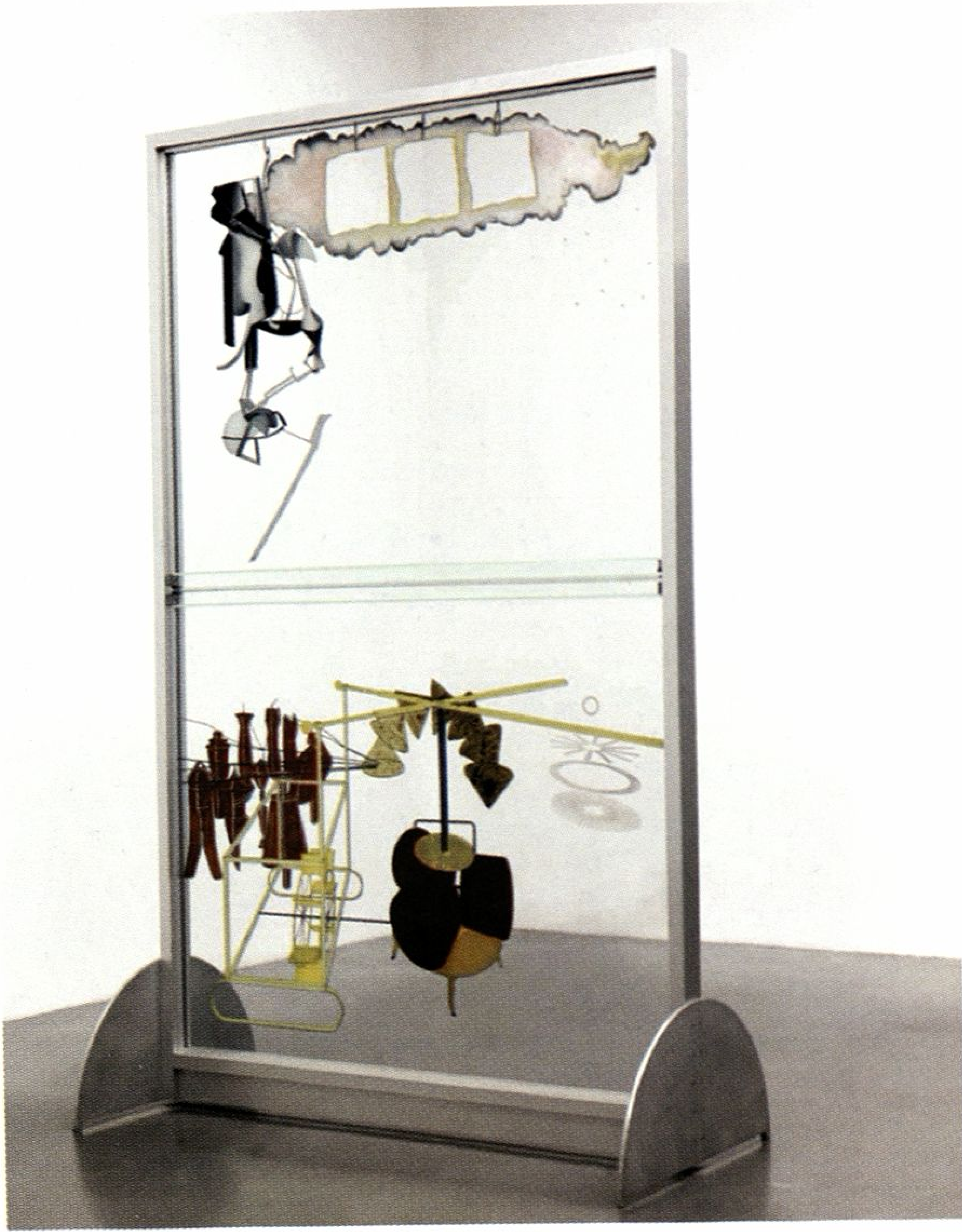
31- نوال محمد محمد: أثر الاتجاهات العلمية في تصوير القرن العشرين وإمكانية الإفادة منها في تدريس التصوير لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، **1987**.

ثانيًا : المراجع الأجنبية :

32- David Britt – Modern Art – Thames and Hudson London- 1992,.
33- Achille Bonito Oliva – Transavantguarde International Milan – 1982
34- Daniel Wheeler – Art Since Mid Century- United States of America – 1991
35- Daniel Wheeler Art Since Mid Century –Unied States of Americam 1991
36- Denis Thoman : Dictionary of Fine Art Hamlyn London, 1981
37- Dick Hebdige – Hiding in the Light – London – 1988, P195 .
38- Dictionary of American Arts, Newyork , 1982 .
39- Dictionary of Fine Arts- Hanlyn, London, 1981 .
40- F – Jameson – Postmodernism and Consumer Society
41- Harris Marvin Cultural Anthropology , Hasper and Row New York , 1983
42- Ian Chilvers- the Oxford Dictionary of Art – Oxford University new York 1988,
43- J. L. Daval – in Art Actual – AnnuelSkire – 1980, P50 .
44- Jean Ferrier – Art of Our Century- New York – 1988. P590 .
45- Jean Francois Lyotard PostmodernExplined , Australia, 1992, P15 .
46- Masao Miyoahi – Documenta Costle Cataloge K 1997, P199 .
47- Nicolas de Oliveira and Others- Installation Art -Smithsonian Press- United States of America 1994
48- Sol Lewitt – In Paragraphs in Conceptual Art – Art Form – V-1-1970 .
49- The 20th Century Art Book. PhaidonRress Limited . London – 1996. بدون ترقيم.

آفاق الفن

اللوحات الفنية



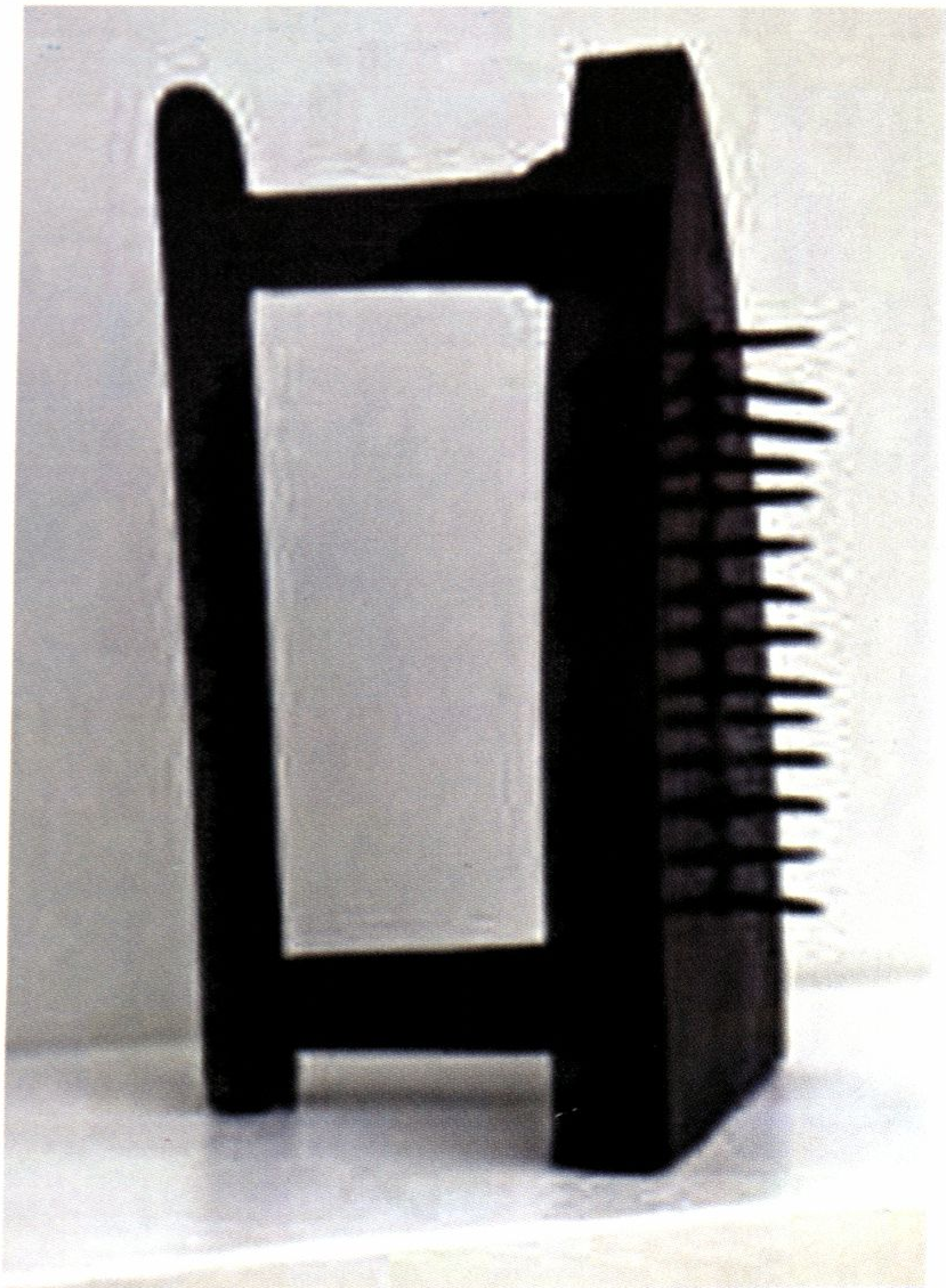
الزجاج الكبير،
مارسيل دوشامب،
زجاج – فويل معدني،
1915-1923.
شكل (1)



النافورة،
مارسيل دوشامب،
خامة جاهزة الصنع،
1917م.
شكل (2)



حاملة القناني،
مارسيل دوشامب،
خامات جاهزة الصنع،
1914.
شكل (3)



الهدية،
مان راى،
خامات جاهزة الصنع،
1921م.
شكل (4)



رأس ميكانيكى،
راؤول هاوسمان،
خامات جاهزة الصنع،
1920م.
شكل (5)



هدف وأشكال بلاستر،
جاسبر جونز،
خامات جاهزة الصنع،
1955م.
شكل (6)



مجال تصويرى،
جاسبر جونز،
خامات جاهزة الصنع،
1963 - 1964م.
شكل (7)



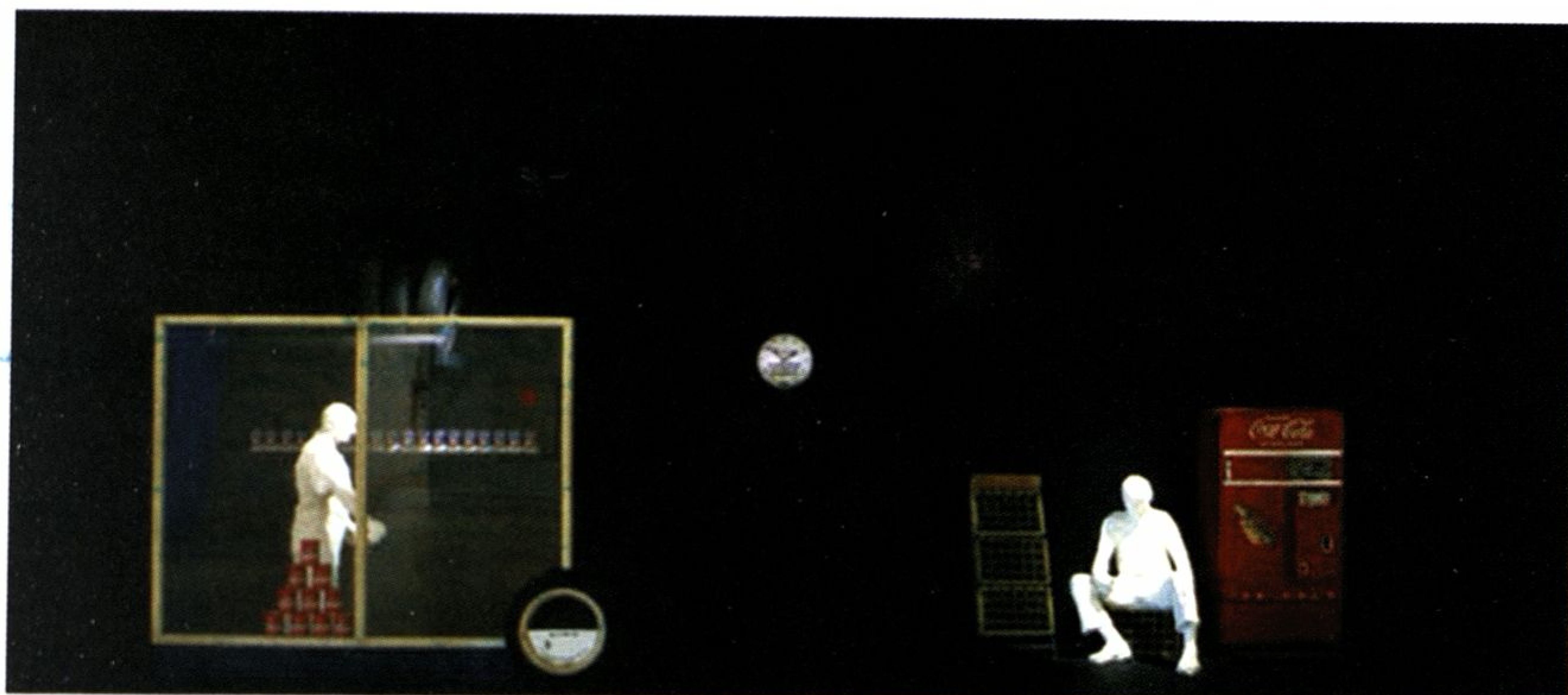
قفزة الهبوط،
روبرت روشنبرج،
إطار سيارة – لوحة سيارة معدنية ،
أخشاب – مسامير – ألوان زيتية
1960م.
شكل (8)



الحفلة،
أوسكوبار ماريسول،
بولى إستر – خشب ،
طين محروق،
1965-1966م.
شكل (9)



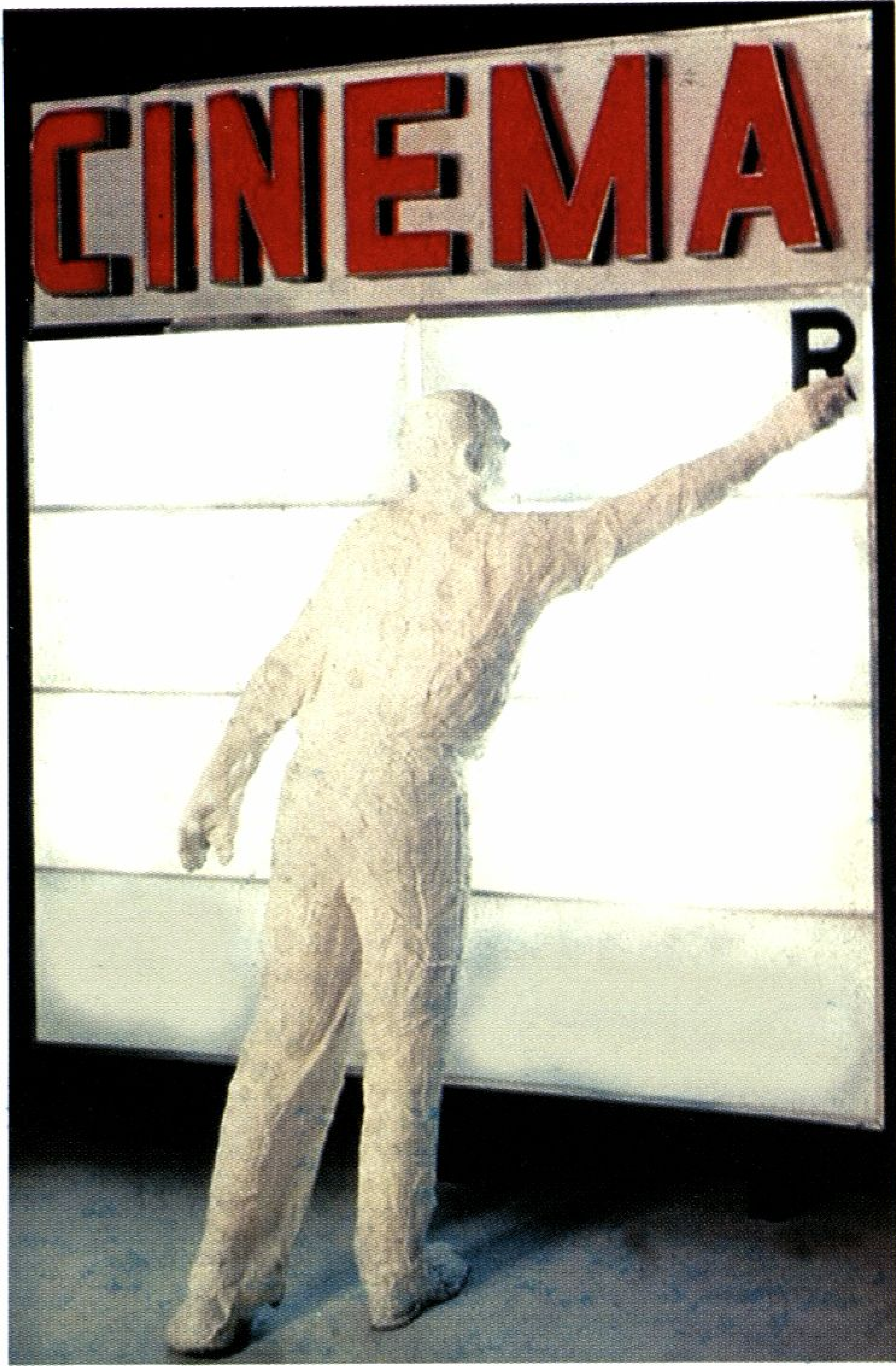
العائلة،
أوسكوبار ماريسول،
بولى إستر – خشب،
خامات جاهزة الصنع،
1961م.
شكل (10)



محطة الوقود،
جورج سيجال،
أشكال نحتية – خامات،
جاهزة الصنع،
1964م.
شكل (11)



العشاء،
جورج سيجال،
أشكال نحتية ،
خامات جاهزة الصنع ،
1966م.
شكل (12)



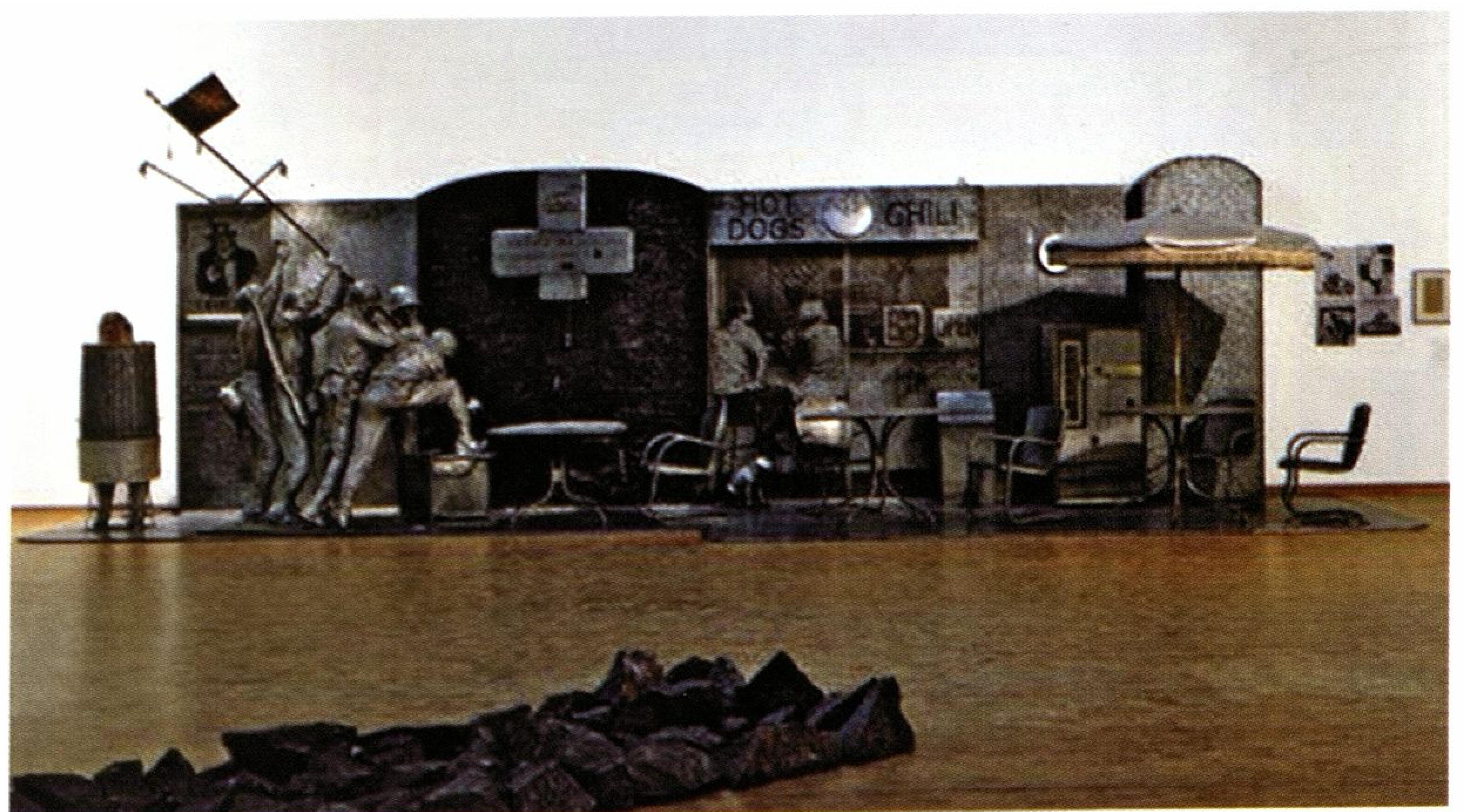
سينما،
جورج سيجال،
مجسم نحت مباشر - وسائط متعددة،
1963م.
شكل (13)



مرض الفطائر،
كلاس أولدنبرج،
أشكال نحتية منفذة بخامة
الجص، إطار زجاجى،
1961-1962م.
شكل (14)



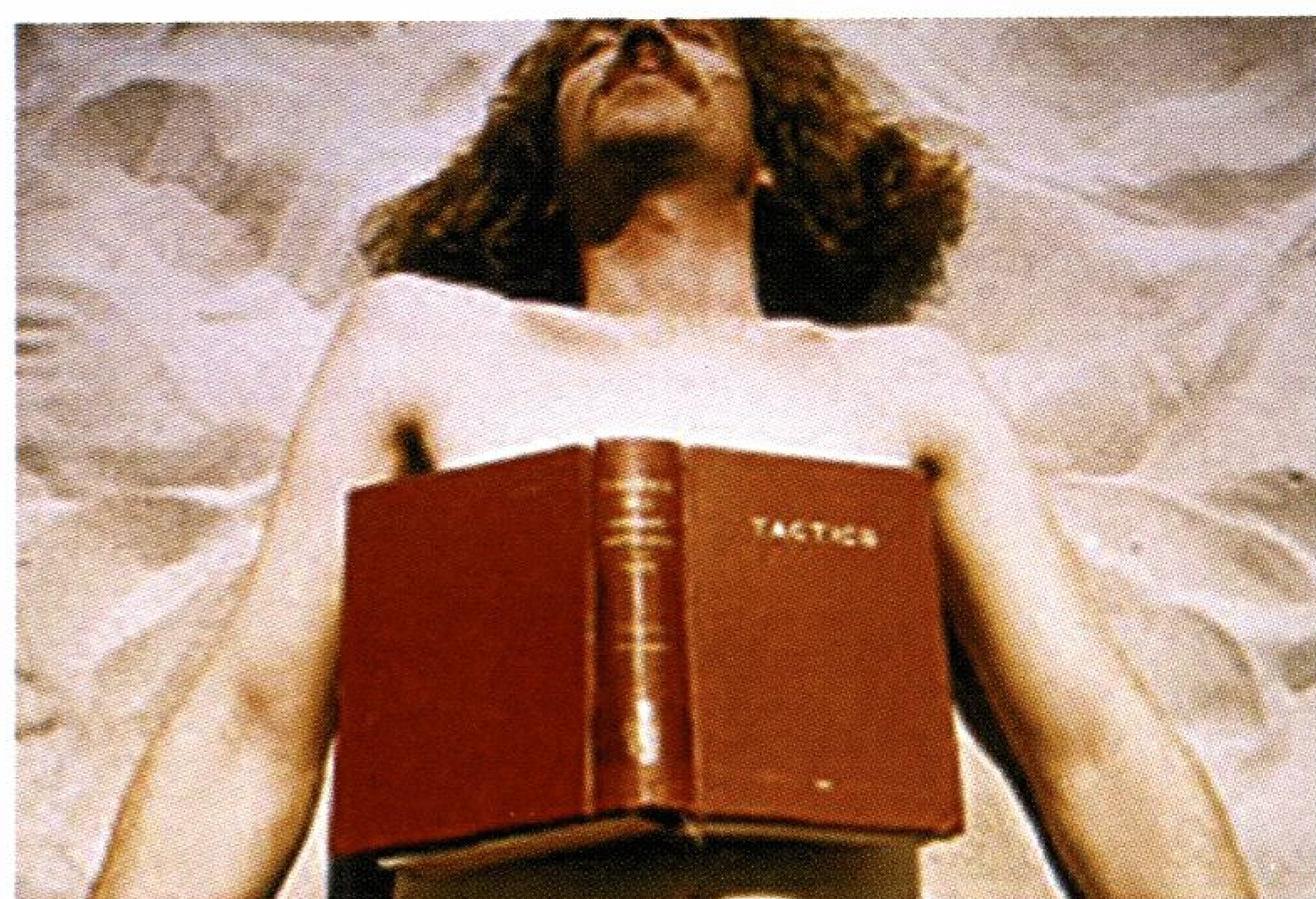
لحظة الولادة،
إدوارد كينهولدز،
أشكال نحتية، نسيج زجاجى،
وحدات اضاءة،
1968م.
شكل (15)



النصب التذكارى للحرب،
ادوارد كينهولدز ،
أشكال نحت منفذة بخامة الجبس،
أثاث خشبى، ماكينة كوكاكولا،
289×975×243 سم،
1968م.
شكل (16)



كرسي وثلاث كراسي،
جوزيف كوسث،
صورة فوتوغرافية ،
نص كتابي ،كرسي خشبي.
شكل (17)





وضع للقراءة،
دينيس أوبنهايم،
خمس ساعات تعريض جسد
الفنان لأشعة الشمس بأحد
شواطئ نيويورك،
1970م.
شكل (18)





أنا أشبه أمريكا وأمريكا تشبهنى،
جوزيف بويز،
1964 - 1966م.
شكل (19)



تماثيل صداحة،
جيلبرت وجورج،
1969.
شكل (20)



بحيرة الملح العظمى
روبرت سميثون
1970م.
شكل (21)



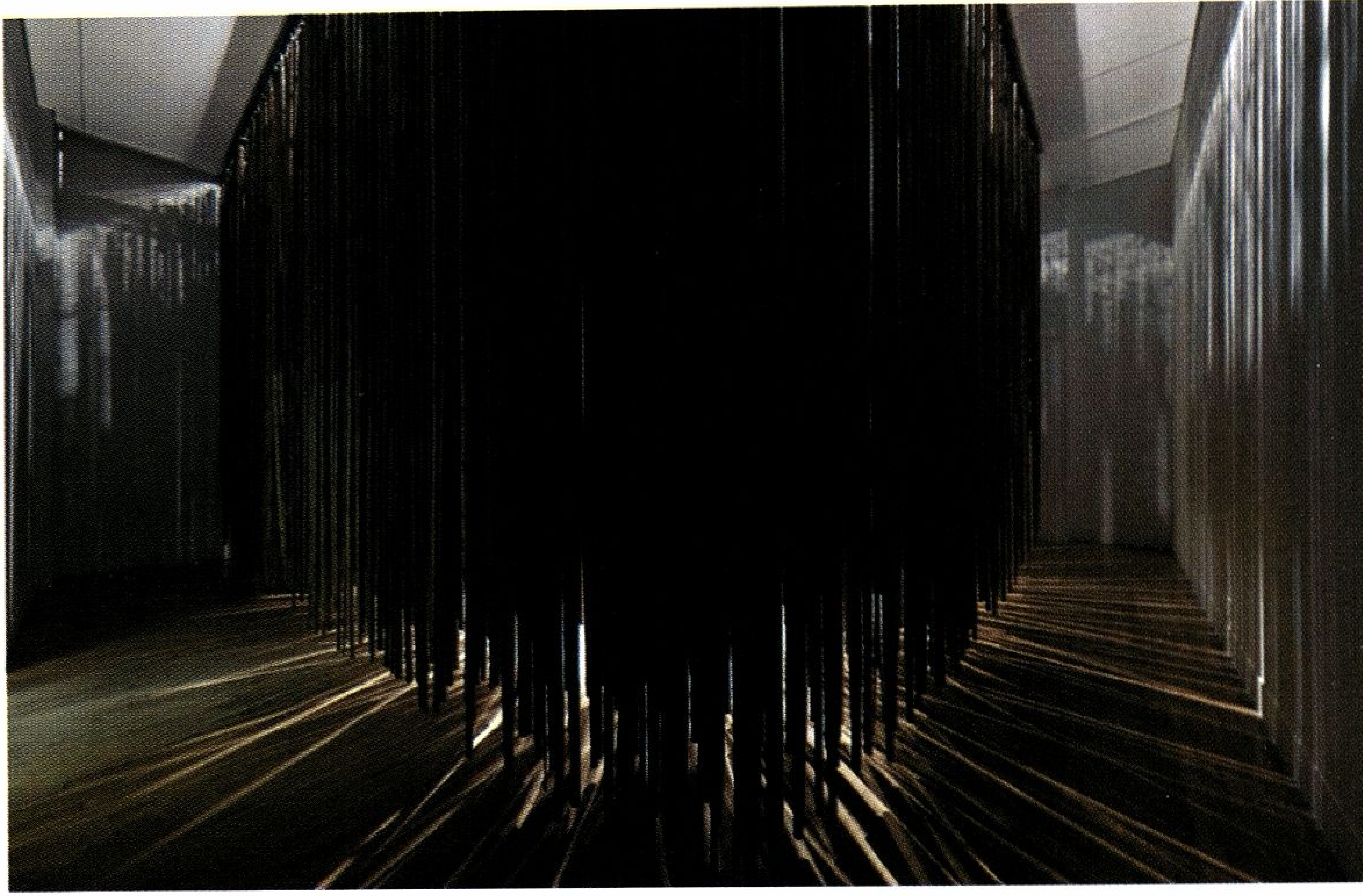
إنعكاس مزدوج،
مايكل هيزر،
صحراء نيفادا،
1969 م.
شكل (22)



طبقين،
دانييل بورين،
أعمدة متفاوتة الإرتفاعات تم
تخطيطها باللون الأبيض والأسود،
1986م، القصر الملكى بباريس
شكل (23)



تورنتو،
تاداشى كاواماتا،
تجهيز فراغي تم إنشاؤه علي واجهة
مبني معماري معتمد علي خامة
الخشب المستخدم في البناء،
1989م.
شكل (24)



ليس كل ما يقع علي الأرض يمكن
تناوله،
فونج فوفانيت،
تجهيز فراغي تم إنشاؤه معتمد علي
خامة البامبو ،وحدات إضاءة
1991م.
شكل (25)



الرايخستاغ
كريستو ، جين كلود
تغليف مبنى الرايخستاغ بألمانيا
بخامة الألومنيوم
1995م
شكل (26)



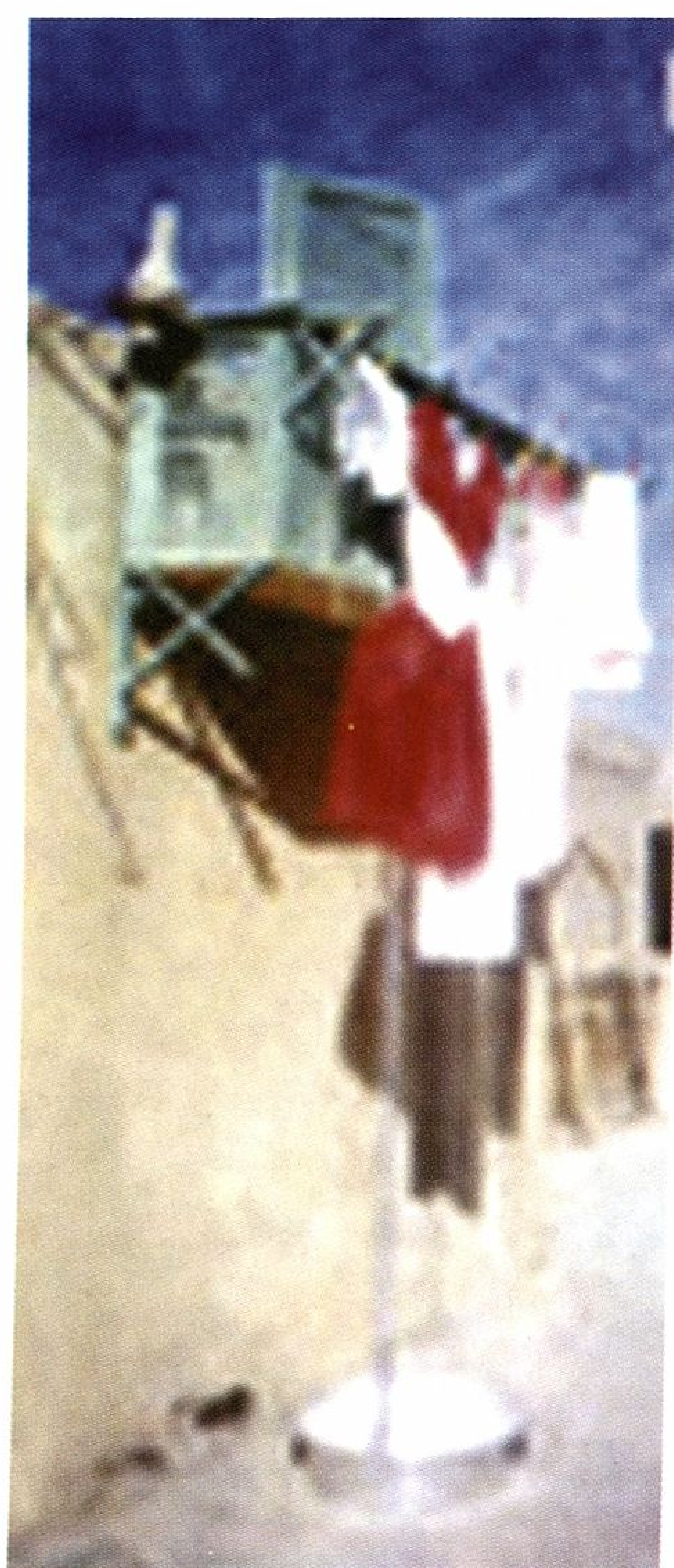
بدون عنوان،
ولفجانج ليب،
لقاح شجرة الصنوبر المشعة باللون
الأصفر الطبيعي،
1986م.
شكل (27)



حجرة خشبية،
أنتوني مونتادا،
ثلاثة عشر كرسي خشبي وخلف
كل كرسي توجد صورة زعيم من
الزعماء الدينيين يتخلل الصورة
الفوتوغرافية أجهزة فيديو
Video Monitor،
1987م.
شكل (28)



بدون عنوان،
باربارا كروجر،
وسائط متعددة،
1991م.
شكل (29)



الشرفة
رمزى مصطفى
وسائط متعددة
م. بينالى القاهرة الدولى الخامس
1994
شكل (30)



عائلة عبد الصبور أفندى،
رمزى مصطفى،
وسائط متعددة،
2010م.
شكل (31)



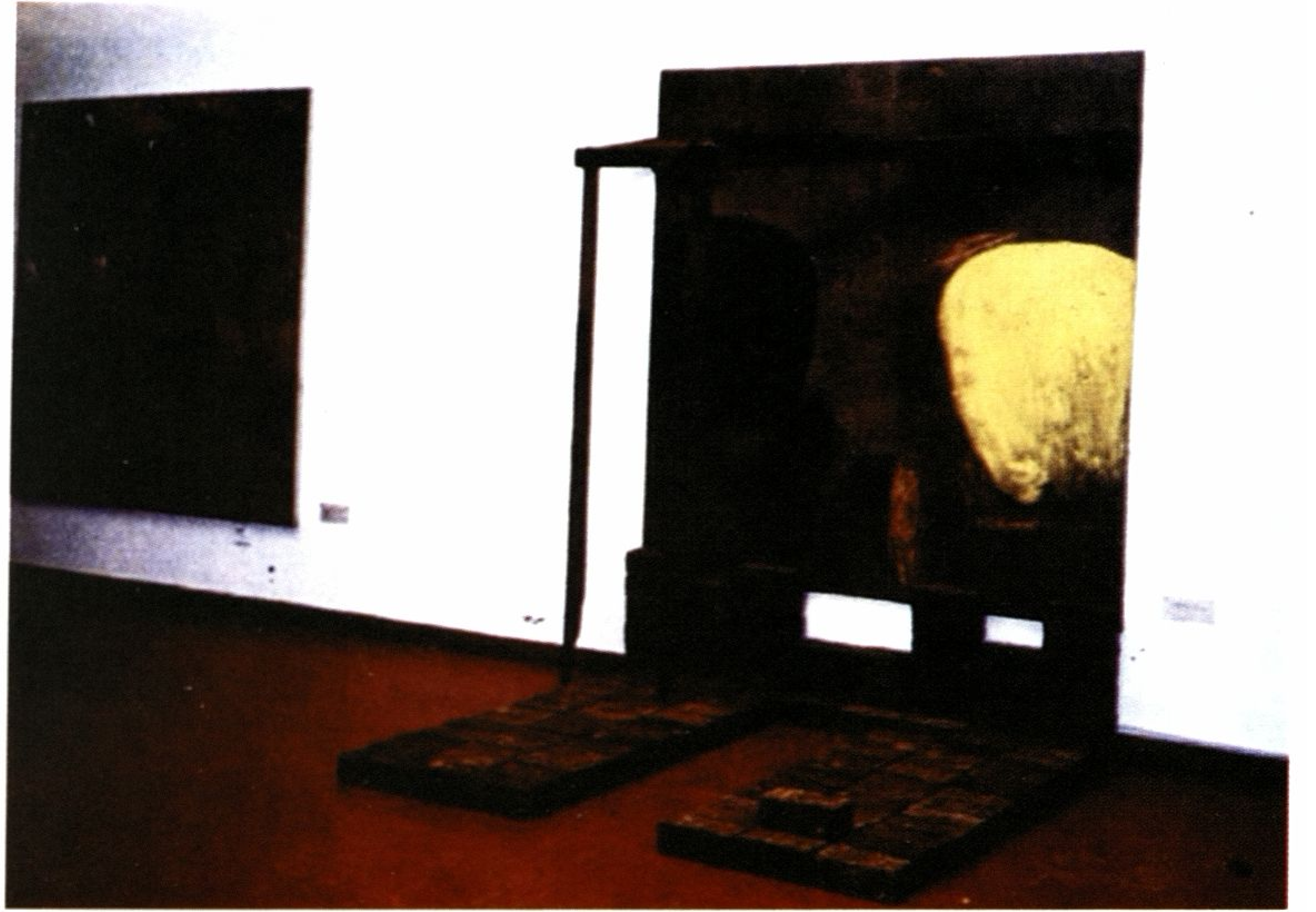
السبوع
رمزى مصطفى
وسائط متعددة
2007م
شكل (32)



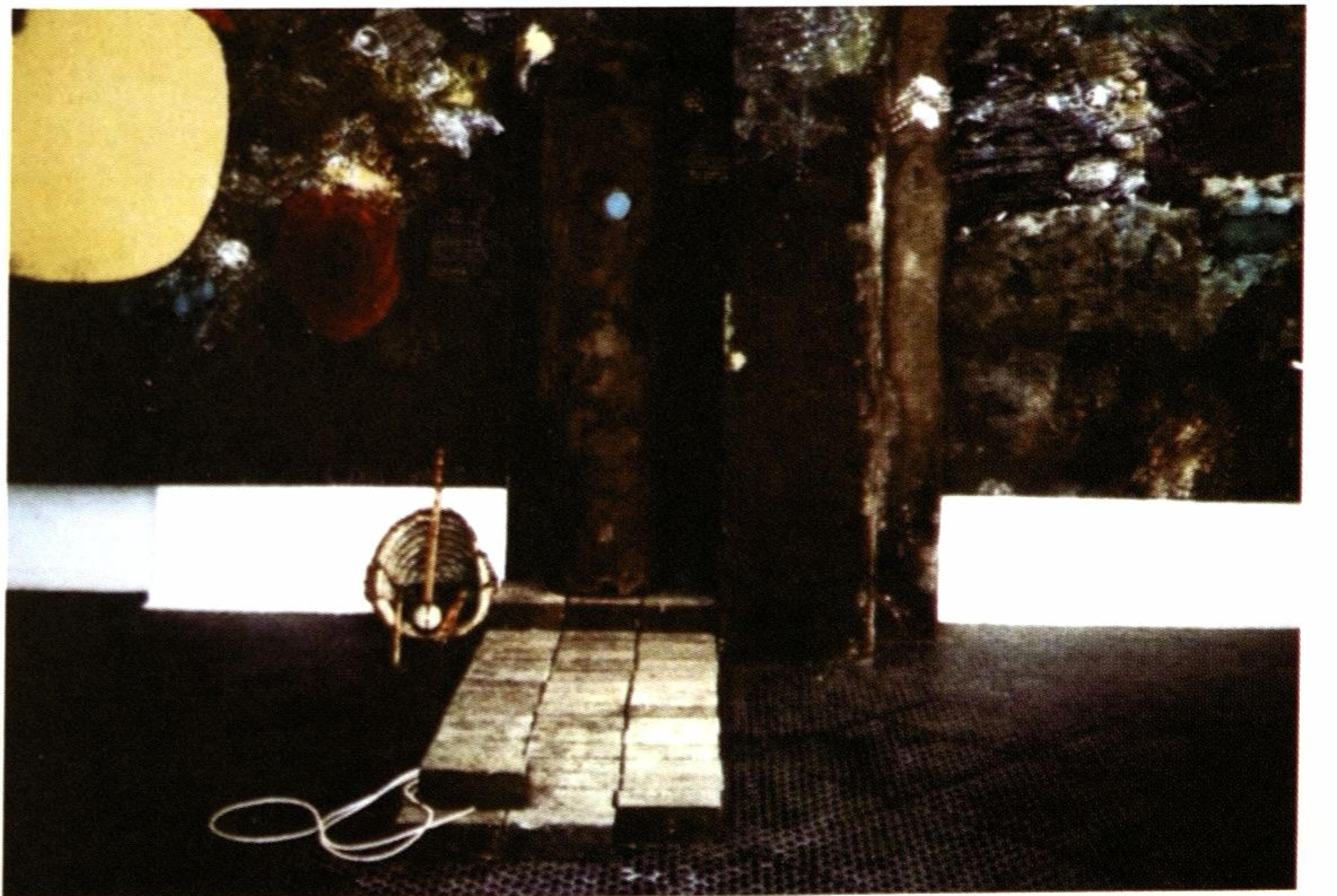
من الريف،
فرغلي عبد الحفيظ،
ألوان أكريلك – إعواج ذرة مجففة،
مجسم نحت لعروسة شعبية
1991م.
شكل (33)



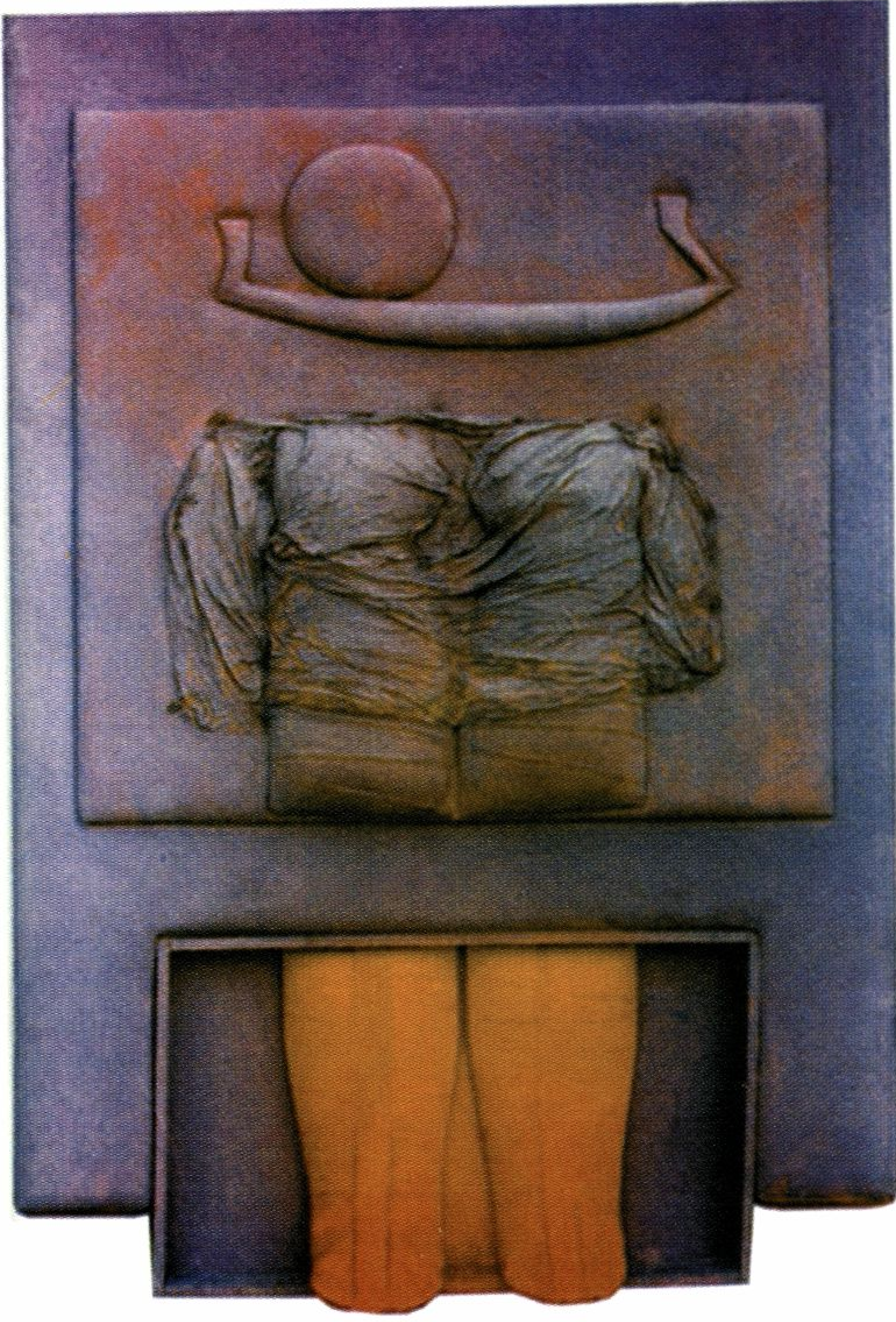
روحانيات،
فرغلي عبد الحفيظ،
طوب من الطين الأخضر ، شموع،
1993م.
شكل (34)



فرغلى عبد الحفيظ،
جناح بينالى مصر فى بينالى فينيسيا،
وسائط متعددة،
.1993
شكل (35)



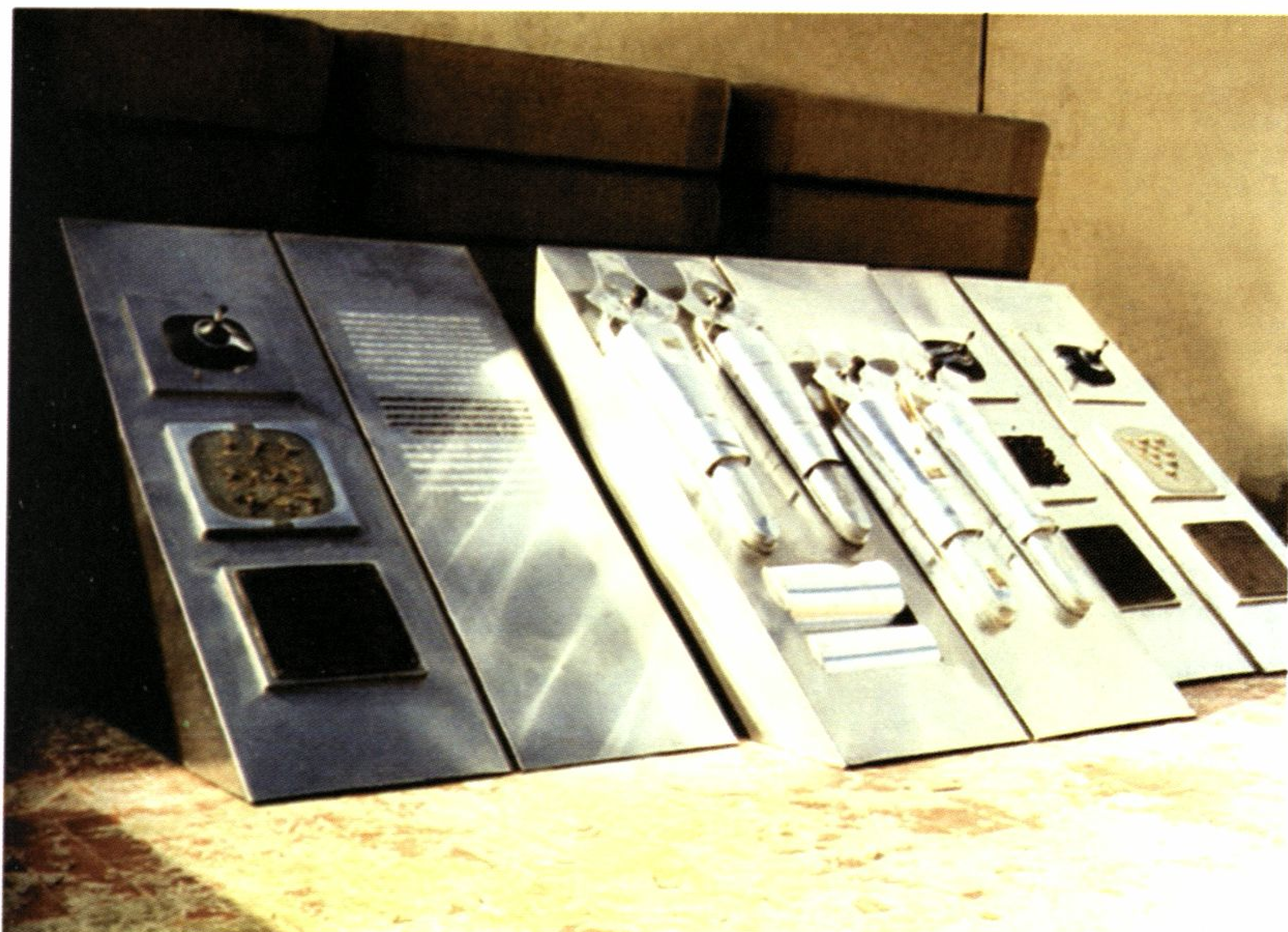
فرغلى عبد الحفيظ،
جناح بينالى مصر فى بينالى فينيسيا،
وسائط متعددة،
.1993
شكل (36)



مراكب الشمس،
فاروق وهبة،
وسائط متعددة،
1990م.
شكل (37)



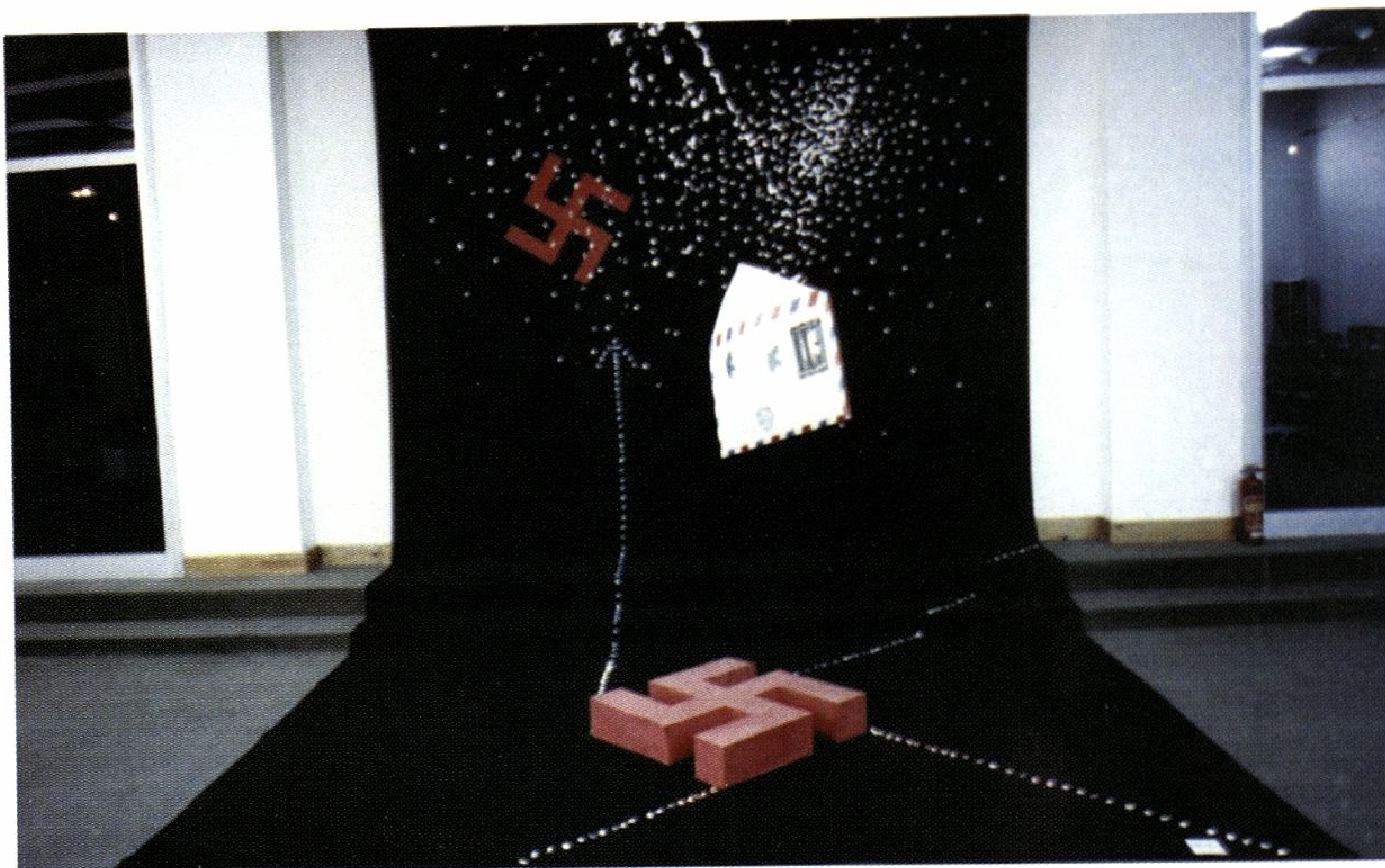
حراس المعبد،
فاروق وهبة،
وسائط متعددة، شاشات تليفزيون،
أشكال لمومياء مجسمة،
1990م.
شكل (38)



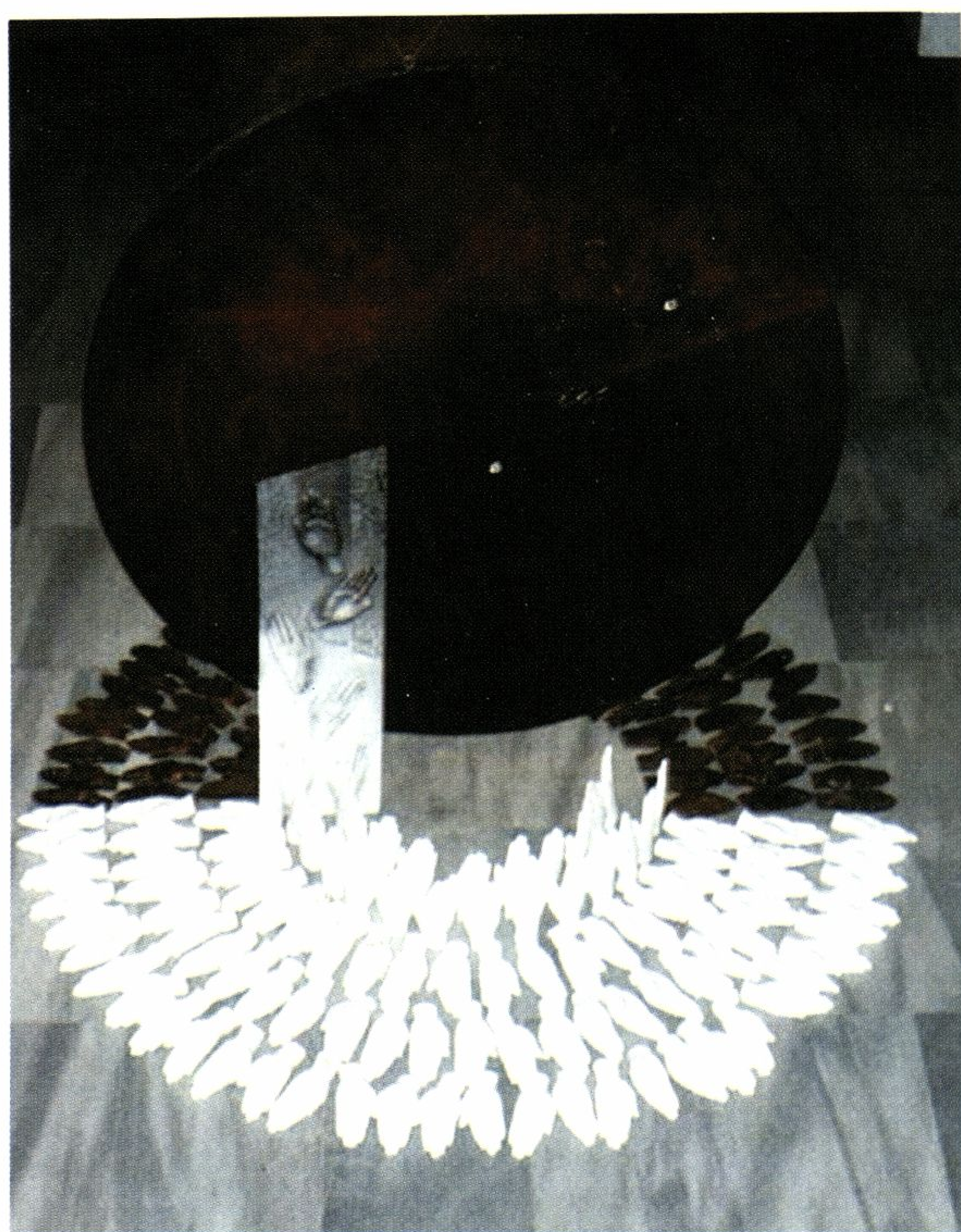
ألة جنى القطن،
فاروق وهبة،
شاشات تليفزيون، مجسم لشكل
موميئوات من لفائف ألومنيوم،
زهور قطن مجففة،
بينالى القاهرة الدولى الخامس،
1994م.
شكل (39)



النازية الجديدة،
أحمد رجب صقر،
وسائط متعددة،
صالون الشباب الثالث 1991م.
شكل (40)



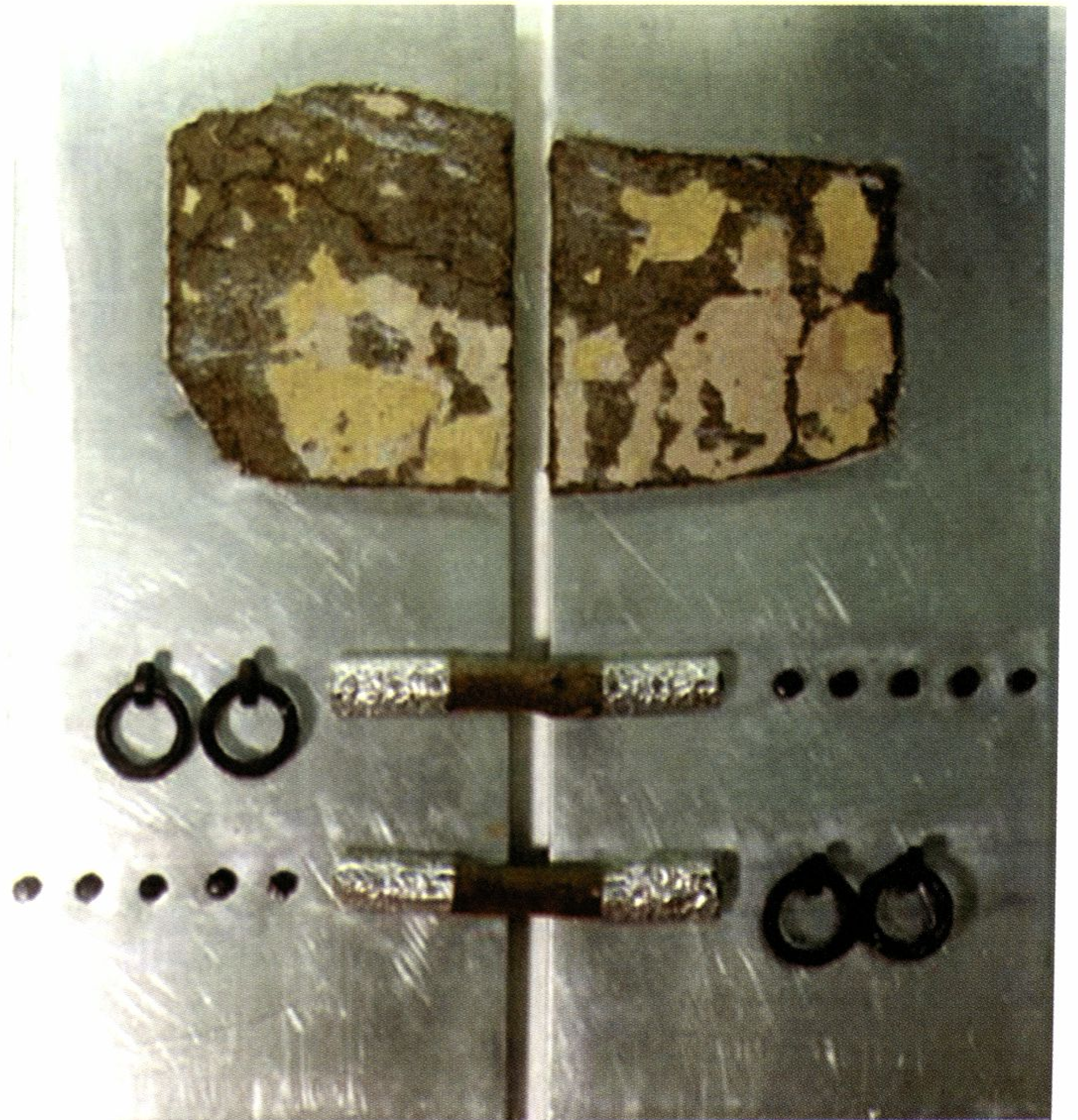
النازية الجديدة،
أحمد رجب صقر،
وسائط متعددة،
صالون الشباب الرابع 1992م.
شكل (41)



بدون عنوان،
أحمد رجب صقر،
وسائط فنية متعددة،
صالون الشباب الخامس 1993م.
شكل (42)



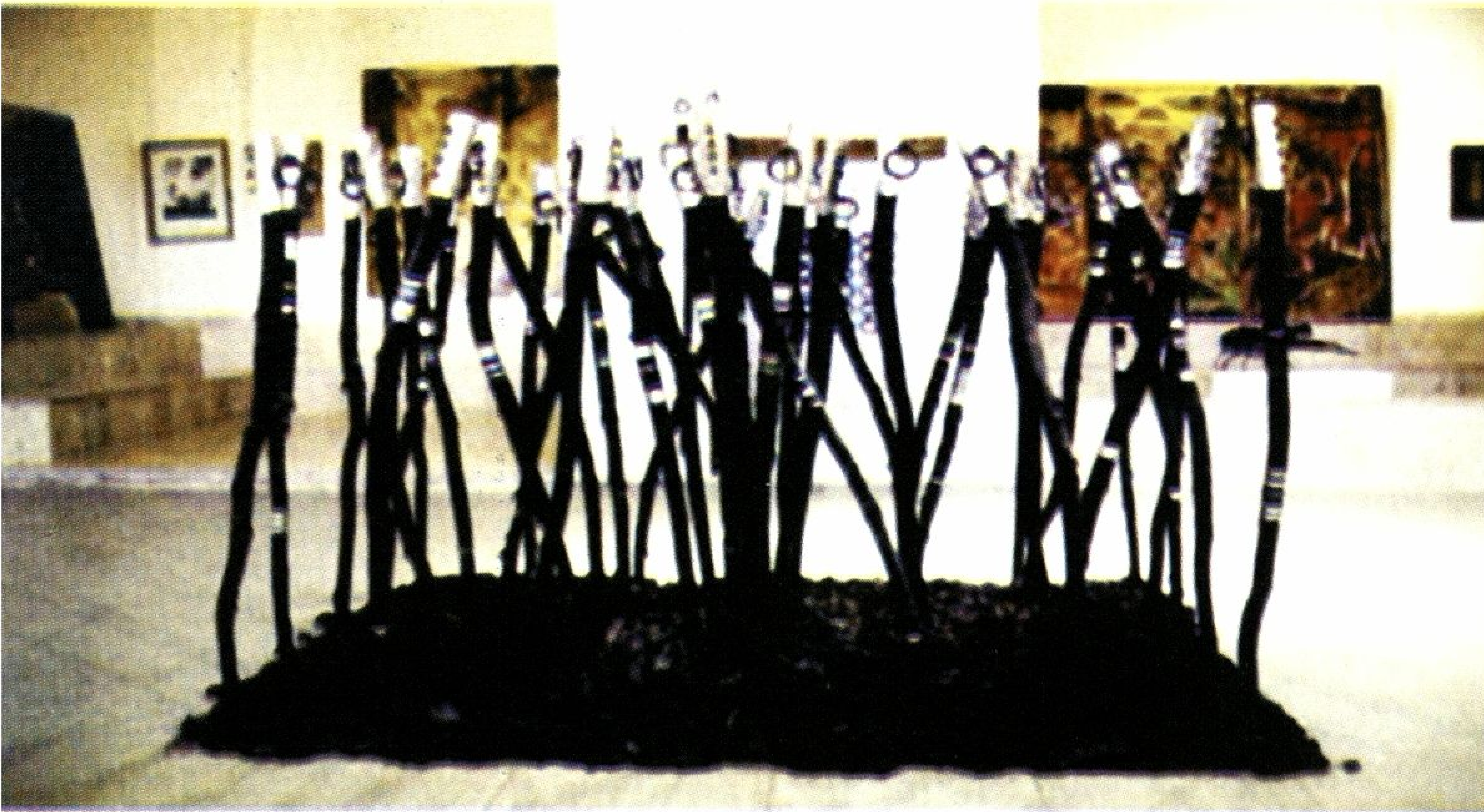
رغماً عنى أسمع وأرى
ولابد أن أتكلم،
أحمد رجب صقر،
وسائط متعددة،فيديو ،نصوص
كتابية،أداء صوتى،
بينالى الإسكندرية الدولى 2003.
شكل (43)



بدون عنوان،
أيمن السمرى،
معدن،خشب،جزء من جدار طين،
2000م – 2003م.
شكل (44)



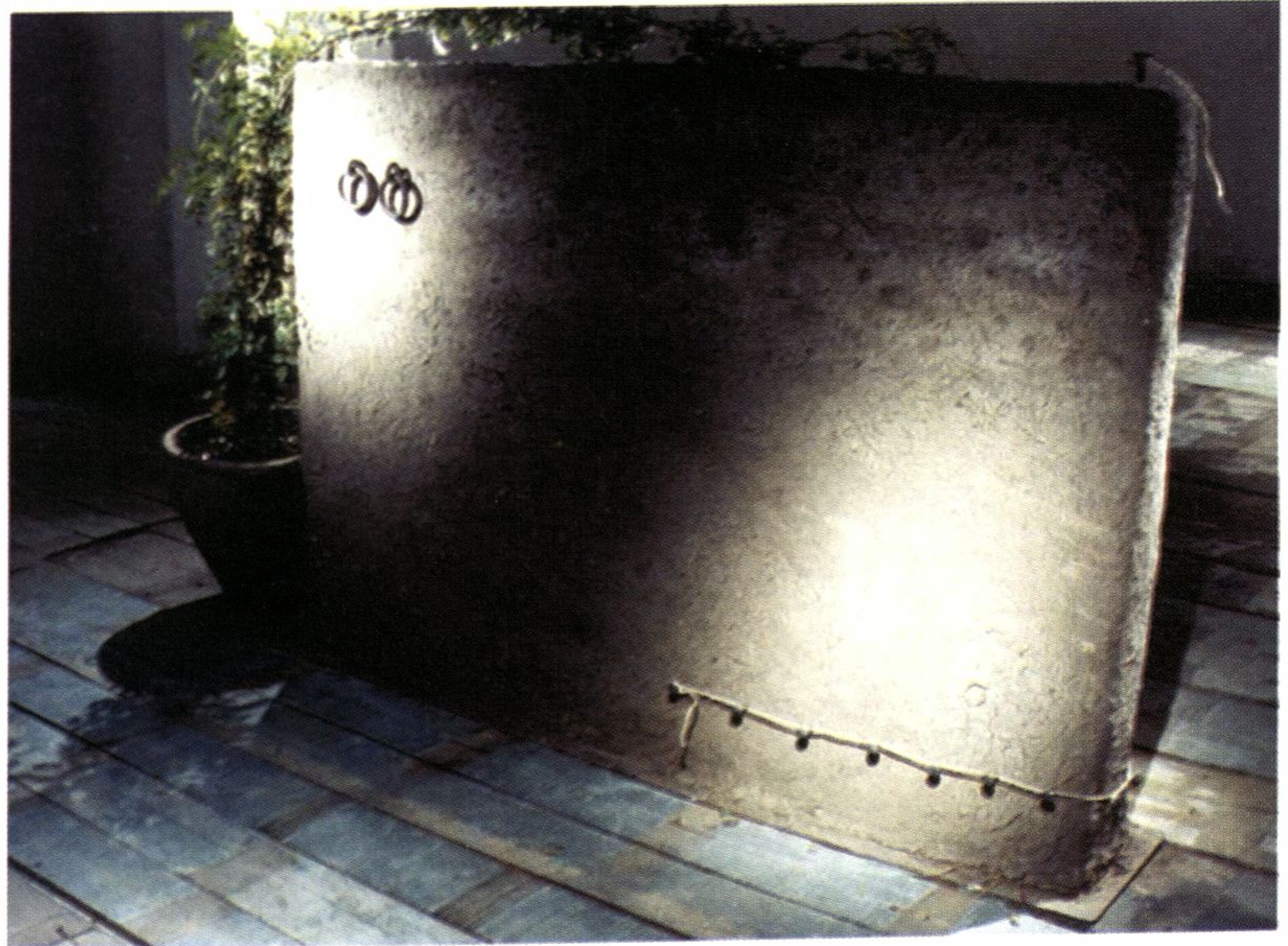
إستنساخ،
أيمن السمرى،
تجهيز فى الفراغ مكون من صور
فوتوغرافية،أشكال نحت،
2001م.
شكل (45)



صوبة صناعية على ضفاف النيل
أيمن السمرى،
فحم نباتى،خشب شجر،
معدن ألومنيوم،
بينالى القاهرة الدولى السابع،
1998م.
شكل (46)



عولمة،
أيمن السمرى،
فحم نباتى، خشب شجر،
معدن ألومنيوم،
2004م.
شكل (47)



عولمة،
أيمن السمرى،
فحم نباتى، خشب شجر،
معدن الومنيوم،
2004م.
شكل (47)





وطنى أحببتك ياوطنى،
أيمن السمرى،
فوتوغرافيا، فيديو، صوت،
تجهيز فى الفراغ 2007م.
شكل (48)



من مجموعة معتقدات مصرية،
عادل ثروت،
وسائط عضوية،ألوان أكريلك،
صبغات لونية على قماش على خشب،
120×180سم،
2001م.
شكل (49)



من مجموعة معتقدات مصرية،
عادل ثروت،
وسائط عضوية، ألوان أكريلك،
صبغات لونية على قماش على خشب،
120×180سم،
2001م.
شكل (50)



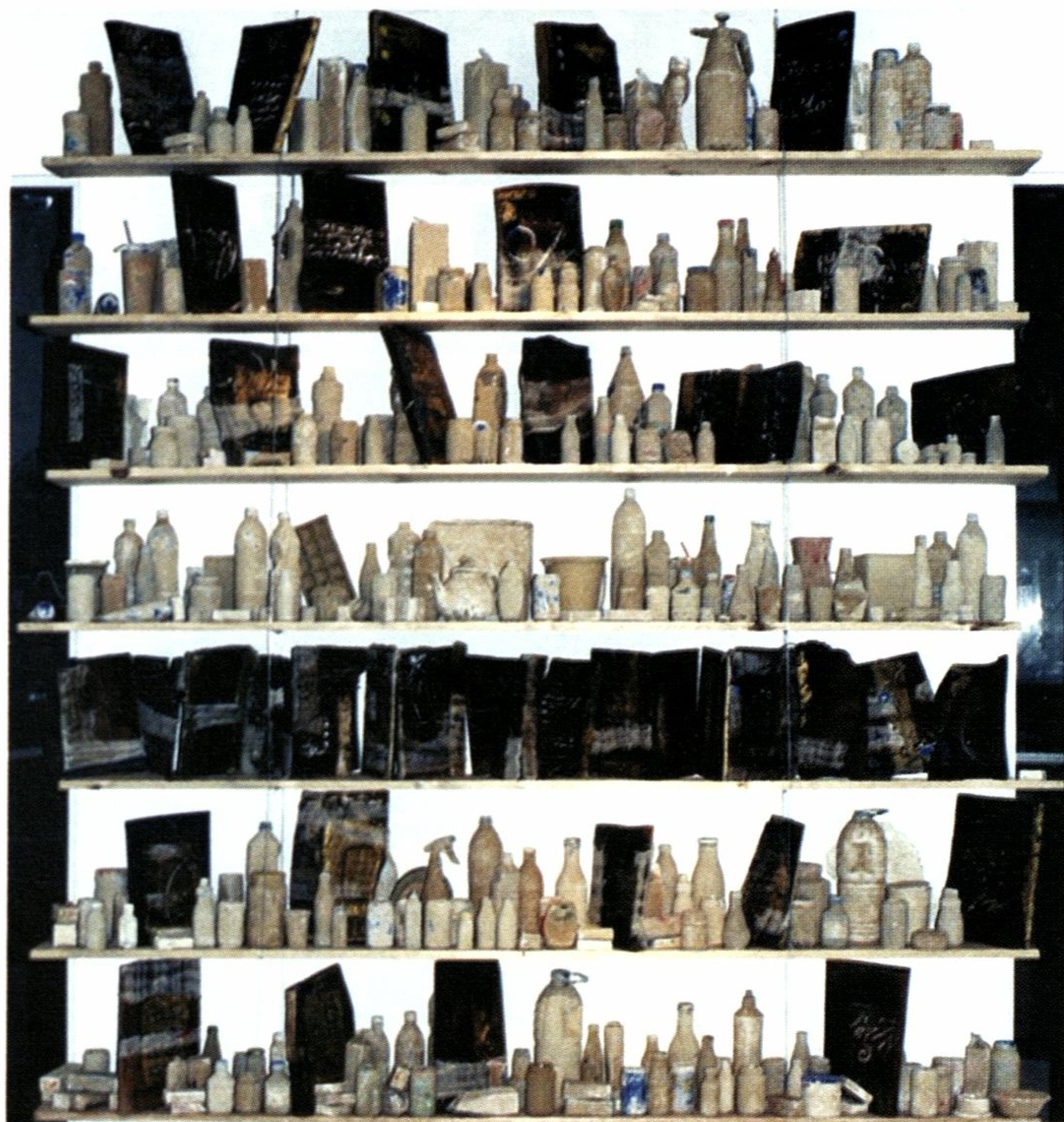
نهاية القرن العشرين،
عادل ثروت،
وسائط تكنولوجية، ألوان أكريلك،
كرسى خشب، ألة كاتبة،
تجهيز فى الفراغ، صالون
الشباب السابع 1995م.
شكل (51)



عادل ثروت،
تجهيز فى الفراغ لصور فوتوغرافية،
(أبيض وإسود فوتوفاكس)،
صالون الشباب الثامن 1996.
شكل (52)



المواطن مصرى،
عادل ثروت،
صور فوتوغرافية، وثائق عائلية،
حبال، صبغات لونية،
12 لوحة مساحة كل جزء،
(60×240 سم)،
2007م.
شكل (53)



كتب قديمة، بقايا عبوات
بلاستيكية، رمل،
عماد أبو زيد،
2001م.
شكل (54)



حريق مكتبة الإسكندرية،
عماد أبو زيد،
جرائد وصحف ورقية، شاشات
تليفزيون، ماكينة تصوير 6مم،
تجهيز في الفراغ، صالون
الشباب الثامن،
1996م.
شكل (55)



أشكال نحت لأطراف ووجوه
أدمية، شاشة كمبيوتر .
عماد أبو زيد،
2003م.
شكل (56)



أطفال تلوث،
عماد أبو زيد،
صور فوتوغرافية،
بالات قش أرز،
وحدات إضاءة،
تجهيز فى الفراغ،
2001م.
شكل (57)



من مشروع (تلعثم)،
شادى النشوقاتى،
جزء من مجموعة من البحوث
البصرية متعددة الوسائط التعبيرية
من نصوص Text، رسوم
Drawing فيديو Video،تجهيز
في الفراغ Installation،
2007 - 2010م،
شكل (58)

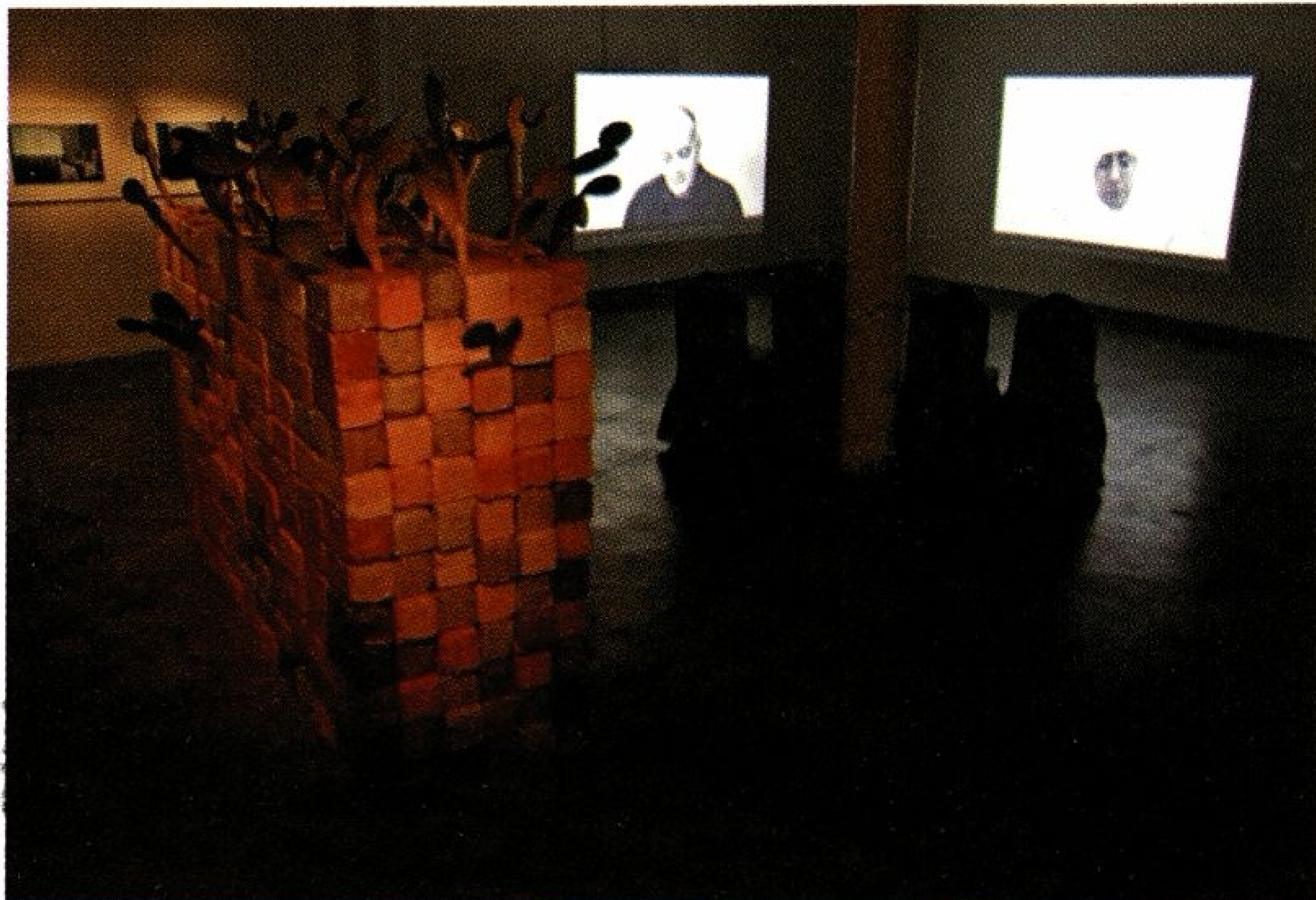


فى إتجاه الضوء،
شادى النشوقاتى،
وحدات زجاجية، قماش شفاف،
تجهيز فى الفراغ ببينالى فينسيا
الدولى، 1999م.
شكل (59)

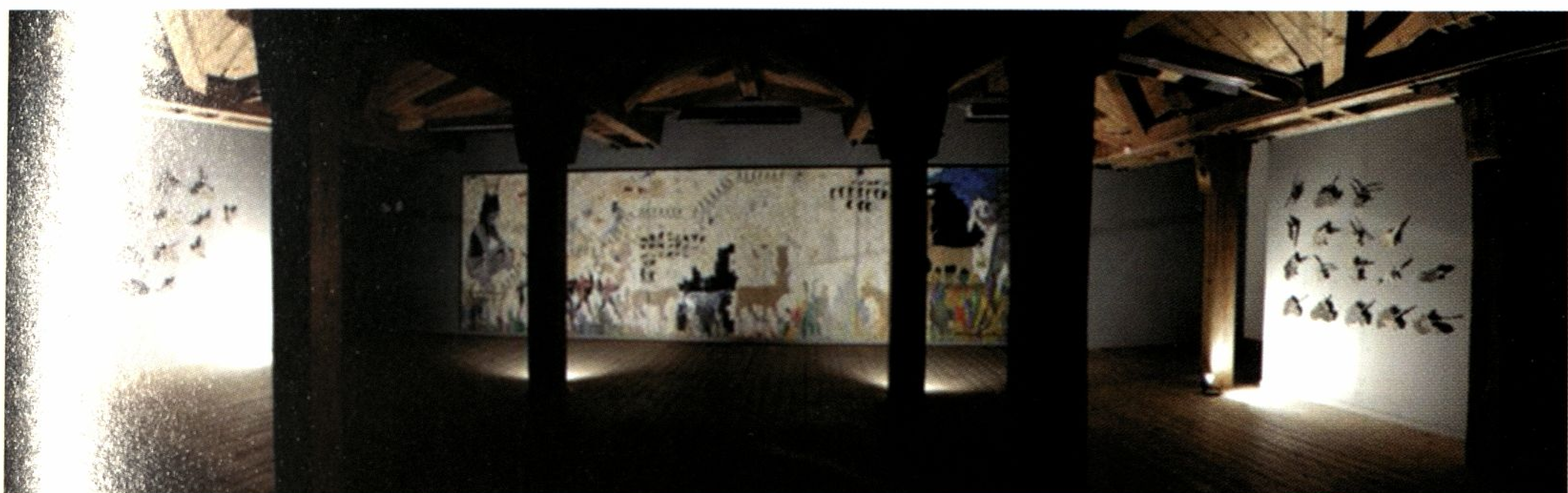


صوفية،
شادى النشوقاتى،
وحدات زجاجية – قماش أخضر ،
تجهيز فى الفراغ 2000م.
شكل (60)

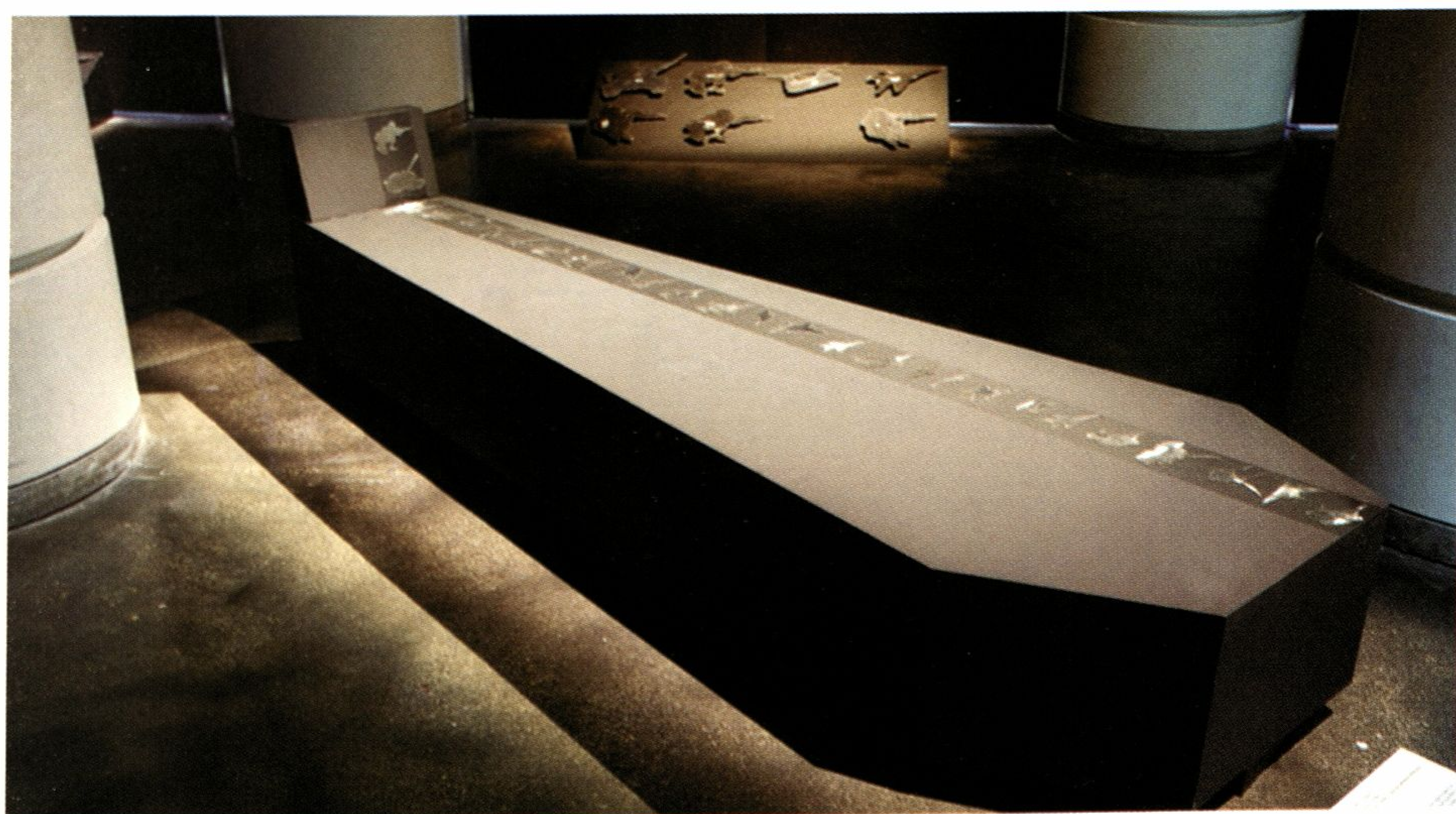




شجرة بيت جدتى،
شادى النشوقاتى،
فيديو ، فوتوغرافيا،
خامات جاهزة الصنع،
2001 - 2005 م (القاهرة - هيوستن).
شكل (61)



سوناتا لمقبرة خشبية في حركتين،
خالد حافظ،
وحدات معدنية، ألوان أكريلك،
تجهيز فى الفراغ،
بودن السويد 2012م
شكل (62)



سوناتا لأيكولوجية مستقبلية
في 4 حركات،
خالد حافظ،
وسائط متعددة، صوت، ضوء،
تجهيز فى الفراغ، معهد العالم
العربى باريس 2012م.
شكل (63)



منتصف الطريق إلي البيت والآلهة الإلكترونية،
خالد حافظ،
وسائط متعددة، مانيكان عرض، لوحات مفاتيح كمبيوتر، مرايات،
تجهيز فى الفراغ، 1999م.
شكل (64)



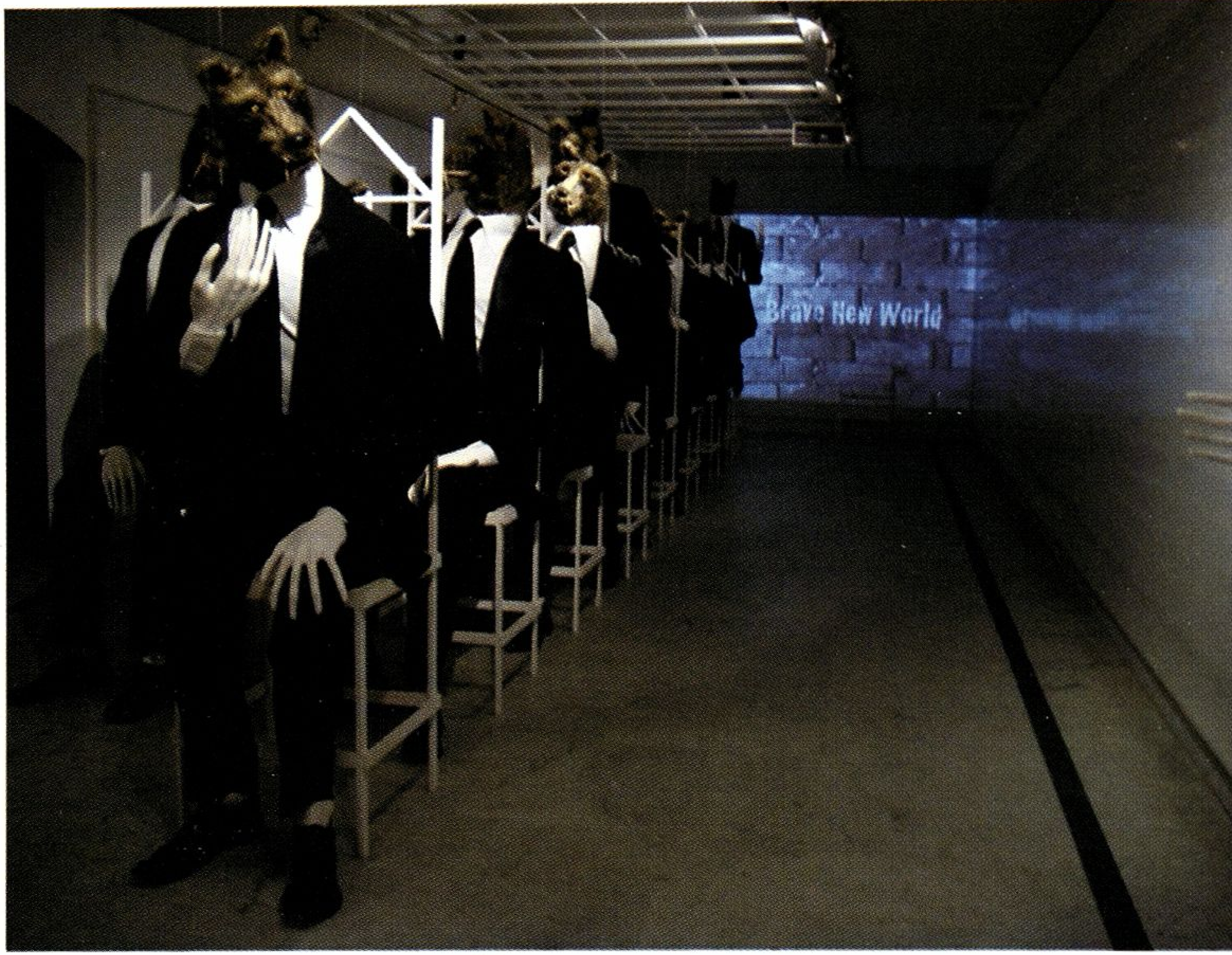
منتصف الطريق إلي البيت والآلهة الإلكترونية،
خالد حافظ،
وسائط متعددة، مانيكان عرض، لوحات مفاتيح كمبيوتر، مرايات،
تجهيز فى الفراغ، 1999م.
شكل (64)



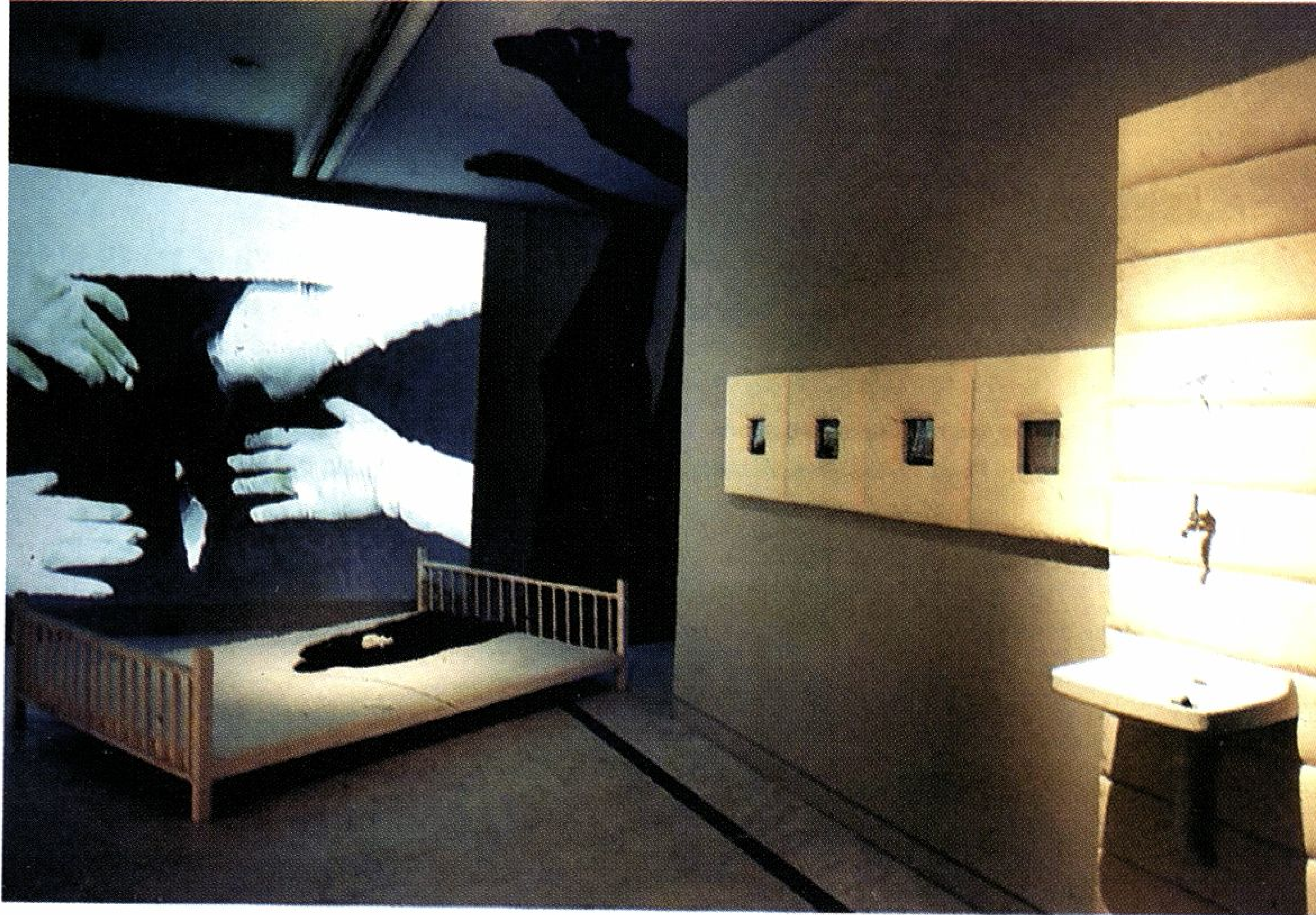
مائدة وكراسى خشبية، ووسائط
مختلفة لتجهيزات المائدة،
وائل درويش،
تجهيز فى الفراغ معرض
نجوم الصالون،
القاهرة 2005م.
شكل (65)



مائدة وكراسى خشبية، ووسائط
مختلفة لتجهيزات المائدة،
وائل درويش،
تجهيز فى الفراغ معرض
نجوم الصالون،
القاهرة 2005م.
شكل (65)



عالم جديد شجاع،
وائل درويش،
أشكال نحتية، فيديو، نصوص كتابية،
تجهيز فى الفراغ - بينالى القاهرة الدولى 2008م.
شكل (66)



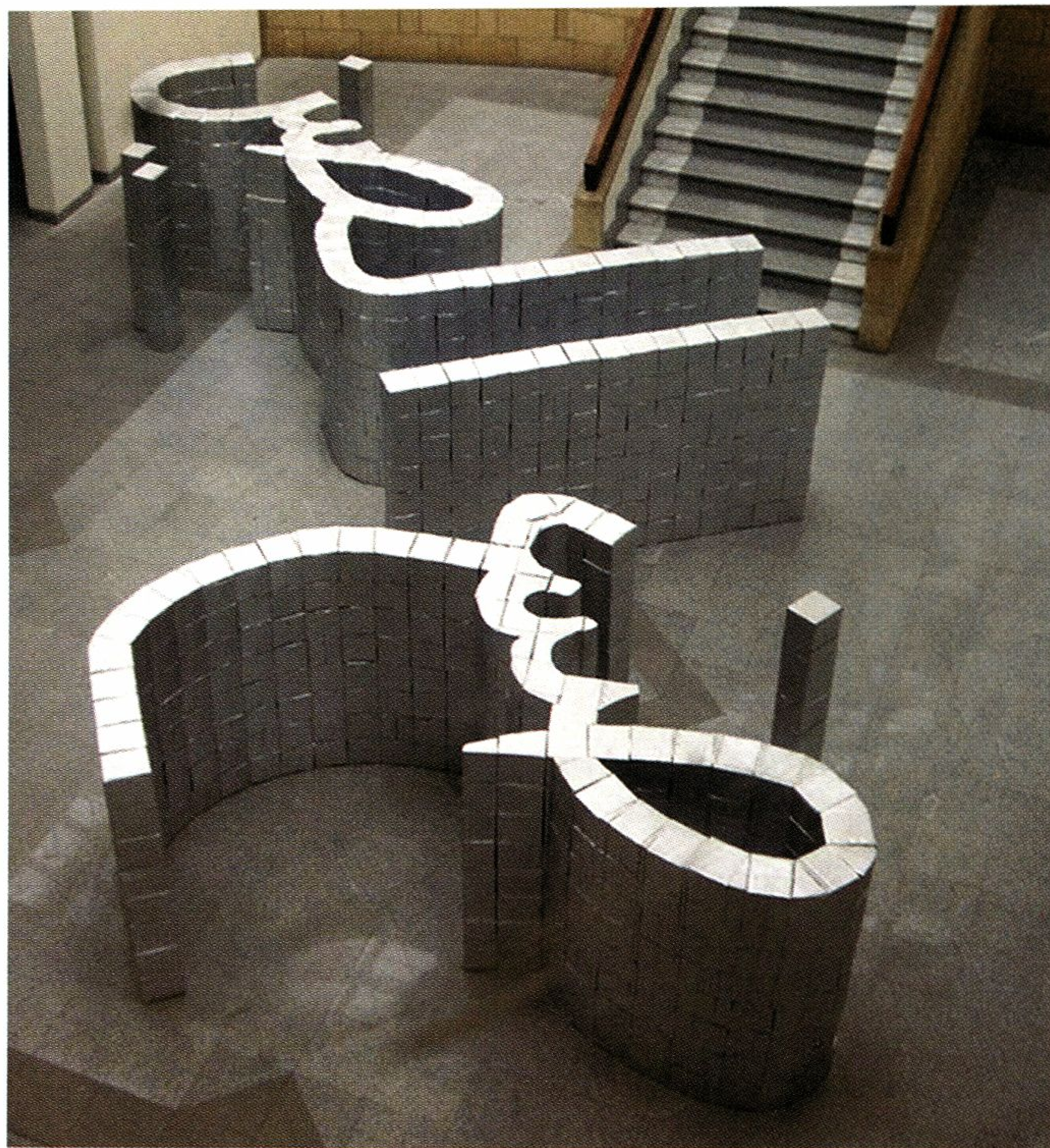
التطهر،
وائل درويش،
سرير خشبي مساحة 225× 160×55سم
شاشة فيديو ،مجسم لشكل(حوض غسيل) مثبت علي يمينه ويساره 15 مربع بمساحة 50×50سم،
تجهيز فى الفراغ - 2007م.
شكل (67)



عداد كهرباء،
أحمد بدرى،
2007 – 2008م.
شكل (68)



وسائط متعددة،
أحمد بدرى،
تجهيز فى الفراغ – 2008م.
شكل (69)



صنع فى الصين،
أحمد بدرى،
خامة ورق الكرتون،
تجهيز فى الفراغ، صالون الشباب 2009م.
شكل (70)



الهلال والنجمة،
أحمد بدرى،
كرتون ملون - سلك،
2011م.
شكل (71)



عادل محمد ثروت

مواليد القاهرة عام 1966 حصل على بكالوريوس التربية الفنية جامعة حلوان بتقدير عام ممتاز مع مرتبة الشرف عام 1990 وماجستير التربية الفنية جامعة حلوان عام 1996م كما حصل على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية تخصص تصوير من جامعة حلوان عام 2001م ، ويشغل الان وظيفة استاذ بقسم الرسم والتصوير كلية التربية الفنية جامعة حلوان منذ عام 2011م ، وهو عضو نقابة الفنانين التشكيليين و جماعة اتيلية القاهرة للفنانين والكتاب بالقاهرة .

يشارك عادل ثروت فى الحركة التشكيلية المصرية منذ تخرجه ، كما شارك فى فعاليات دولية مثل بينالى القاهرة الدولى السادس 1996 م ، بينالي الإسكندرية الدولي (24) 2007م ، ، بينالى الشباب الدولي بيونس ايرس الأرجنتين 1994م ، كما حصل على منحة فنان مقيم بأستوديو الفن بروتردام بهولندا عام 1997م ، وهى جائزة دولية تمنح من الاتحاد العالمى لنقاد الفن التشكيلى AICAالايكا الدولية ، كما شارك مع اتحاد الفنانين الشباب اليوغوسلاف فى ورشة عمل بيوغوسلافيا عام 1998م ، اقام اكثر من خمسة عشر معرضا شخصيا منذ عام 1994 م وحتى الان .

حصل عادل ثروت على العديد من الجوائز فى صالون الشباب من اهمها الجائزة الأولى - صالون الشباب السابع 1995م جائزة الاتحاد العالمي لنقاد الفن التشكيلي صالون الشباب الثامن 1996م –كما حصل على عدد من جوائز لجان التحكيم فى صالون الشباب الرابع والسادس والثامن وجائزة صالون الخريف الثاني 1998م – وفى خارج مصر حصل على الجائزة الثانية في مسابقة الفنون التشكيلية لدول التضامن الاسلامى 2005م بالمملكة العربية السعودية ، وله مقتنيات بمتحف الفن الحديث بالقاهرة .

له مجموعة من الابحاث العلمية فى مجال الفنون ، منها فى عام 2005 م بحث تحت عنوان النصوص الكتابية بين مفهوم العلامة وأحادية الدلالة فى فن التصوير بمجلة بحوث فى التربية الفنية بجامعة حلوان ، وفى عام 2010م بحث تحت عنوان المفهوم الفني والفلسفي للصورة الفوتوغرافية كوسيط تعبيري ، كما قدم بحثا حول النزعة الواقعية بين مفهوم الاشتراكية والرأسمالية فى فن التصوير ، ناقش الدكتور عادل ثروت مجموعة من البحوث الاكاديمية بكلية التربية الفنية كما يشرف على مجموعة من البحوث بقسم التصوير ، كما كانت له مشاركات فى الاشراف ومناقشة البحوث العلمية بجامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية ، قدم الدكتور عادل ثروت العديد من المحاضرات فى العديد من الفعاليات الثقافية فى مجال الفنون وفلسفة الفن، وله العديد من المقالات المنشورة خارج مصر حول مفهوم الحداثة ومابعد الحداثة فى الفن التشكيلى ، كما شارك فى لجان تحكيم فعاليات الفنون التابعة لقطاع الفنون التشكيلية فى مصر ، ففى عام 2013 تم اختياره قوميسير عام للدورة الرابعة والعشرون لصالون الشباب للفنانين 2013م كما شارك فى عضوية لجنة تحكيم المعرض القومى العام 2012 م ، وفى خارج مصر شارك فى عضوية لجان تحكيم معرض الخط العربي لفناني المملكة العربية السعودية ، وعضو لجنة تحكيم معرض الفن التشكيلي السعودي المعاصر 2008م .

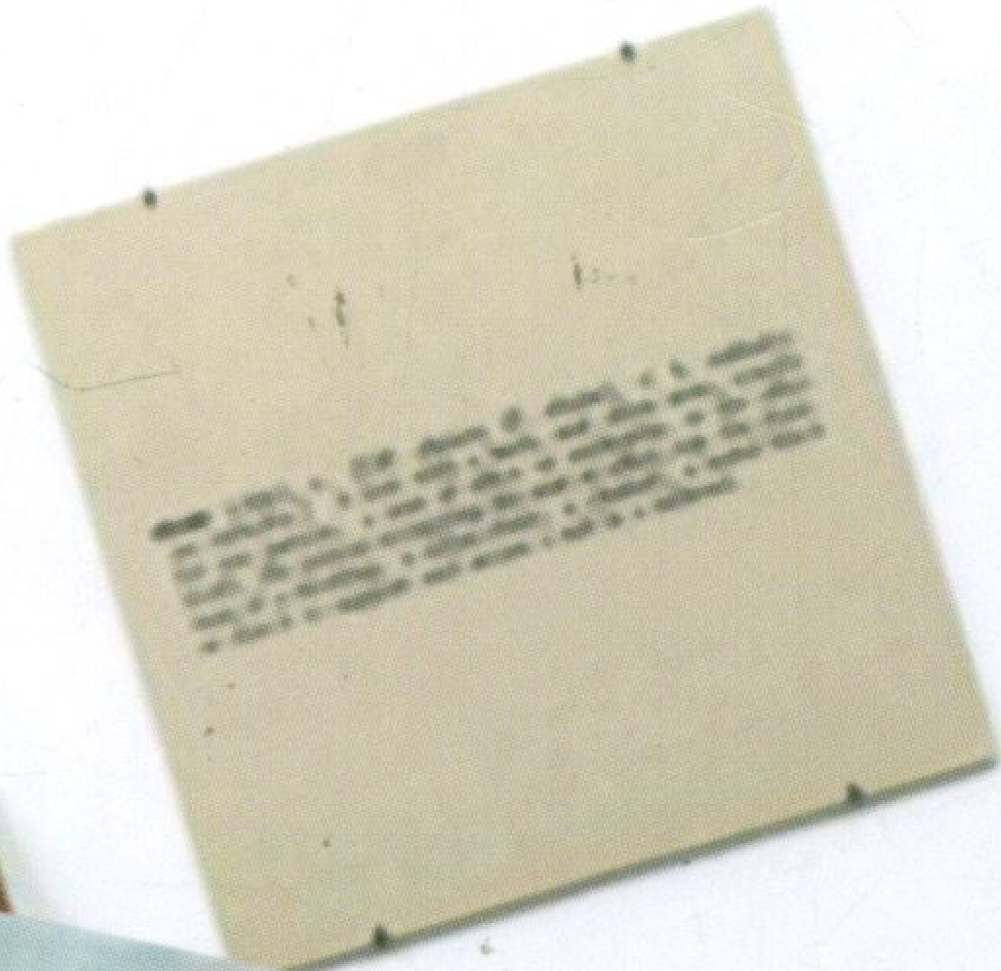
29





آفاق الفن التشكيلي

الغلاف... د. خالد سرور







الثمن: ثمانية جنيهات
www.gocp.gov.eg